

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav světových dějin

Diplomová práce

Bc. Vlastimil Křišťan

Obraz sovětské Dělnicko-rolnické rudé armády ve filmu

The Image of the Soviet Workers' and Peasants' Red Army on the Big Screen

Praha 2018

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Martin Kovář, Ph.D.

Chtěl bych na tomto místě poděkovat vedoucímu mé práce prof. PhDr. Martinu Kovářovi, Ph.D. za čas, který mé práci věnoval. Dále také chci poděkovat prof. PhDr. Ivanu Šedivému CSc. za trvalé rozvíjení mých odborných schopností, Mgr. Barboře Novákové za kontrolu textů a podporu, bez které by tento text pravděpodobně nikdy nevznikl, Mgr. Martě Harasimowicz, Mgr. Ondřeji Crhákovi a Bc. Michalu Cápovi za cenné konzultace tématu, vnímání dějin a poskytování materiálů, Fakultnímu Cthulhu, Spolku studentů historie – FFabula a Studentské Radě FF UK za poskytnuté zázemí a možnost osobního rozvoje a v neposlední řadě Mgr. Štěpánce Skálové za všechnu její psychickou podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 6. srpna 2018

.....

Vlastimil Kříšťan

Klíčová slova:

Dělnicko-rolnická rudá armáda, válečný film, Velká vlastenecká válka, SSSR, propaganda

Key-words:

the Workers' and Peasants' Red Army, war film, Great patriotic war, USSR, propaganda

Abstrakt:

Autor se ve své práci věnuje proměně obrazu příslušníků Dělnicko-rolnické rudé armády v hraném filmu v průběhu 20. století. Úvodní kapitoly práce se věnují obecným aspektům použití filmů v paměťových studiích a vývoji filmového průmyslu v SSSR. Hlavní část práce se zaměřuje především na obraz Dělnicko-rolnické rudé armády v hraném filmu sovětské provenience, užívané symboly a obrazy a propagandistické rámce sovětské filmové tvorby v průběhu „krátkého“ 20. století s přesahem do období po roce 1989 a zkoumáním přežívajícího sovětského diskurzu. Pro zpracování autor využívá egodokumentů, dobového tisku, studií, monografií a vydaných archivních pramenů.

Abstract:

The Author in his work deals with the transformation of the image of members of the Workers' and Peasants' Red Army in a film during the 20th century. Initial chapters are devoted to general aspects of use of movies in Memory studies and the development of the film industry in the USSR. The main part of the work focuses primarily on image of the Workers' and Peasants' Red Army in film of Soviet origin, the use of symbols and images and propaganda frameworks of Soviet filmmaking during the "short" 20th century, extending to the period after 1989 and examining the surviving Soviet discourse in it. To process the author uses Ego documents, contemporary press, studies, monographs and published archival sources.

OBSAH

1	ÚVOD	1
	FILM A DĚJINY.....	3
	VÝBĚR FILMOVÝCH PRAMENŮ.....	16
1	SOVĚTSKÁ IDEOLOGIE, FILMOVÉ MÉDIUM A OBRAZY RKKA.....	18
1.1	PŘEDREVOLUČNÍ RÁMEC	18
1.2	REVOLUCE A AVANTGARDA	20
1.3	STALINSKÁ VÝSTAVBA	27
1.4	RKKA JAKO OPORA SYSTÉMU	35
2	ZKUŠENOST VELKÉ VLASTENECKÉ VÁLKY	43
2.1	RKKA A VÁLKA	43
2.2	FILM A VÁLKA	51
3	OBRAZY RKKA PO VELKÉ VLASTENECKÉ VÁLCE	58
3.1	POVÁLEČNÝ STALINISMUS (1945 – 1953/1956).....	59
3.2	OBRAZY TÁNÍ (50. – 60. LÉTA).....	65
3.3	OBRAZY STAGNACE (60. – 70. LÉTA)	82
3.4	POSLEDNÍ SOVĚTSKÉ OBRAZY	96
3.5	VLIV SOVĚTSKÉHO OBRAZU NA POST-SOVĚTSKÝ PROSTOR	105
4	ZÁVĚR	108
	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY:.....	111
	OBRAZOVÁ PŘÍLOHA:	126

Seznam zkratk:

SSSR	Svaz sovětských socialistických republik
RSFSR	Ruská sovětská federativní socialistická republika
RKKA	Dělnicko-rolnická rudá armáda

1 Úvod

„Jaká minulost se stane zřejmou... , a jaké hodnoty se objeví... , nám řekne mnoho o představách a tendencích společnosti.“¹

Tématem této práce je proměna sovětského filmového obrazu Dělnicko-rolnické rudé armády (RKKA) a jeho soudobé vnímání ve společnosti v průběhu 20. století. K tématu mne přivedla důležitost role válečného filmu v sovětském, a také současném ruském, prostředí při vytváření vlastenectví a sounáležitosti společnosti.² S tím souvisí též současná snaha Ruské federace o vytvoření normativní interpretace Velké vlastenecké války, která by sloužila ve prospěch Ruska.³ Tento text se proto snaží postihnout vývoj sovětských filmových obrazů RKKA, zjistit jaký vliv na ně měla vládnoucí garnitura Ruské sovětské federativní socialistické republiky (RSFSR) a Svazu sovětských socialistických republik (SSSR), a jak soudobé dějiny ovlivňovaly tento obraz a jeho přijímání společností.

Inspirativním podkladem pro zamyšlení nad vlivem filmu a kultury na historické povědomí populace byla studentská práce Mgr. Marty Harasimowiczové, kterou mi laskavě poskytla a dle níž je pro diváky *„orientace v samotné historické látce zanedbatelnou složkou“*.⁴ Od tohoto textu vzešel můj zájem o paměťová studia a jejich vliv na obraz RKKA, kterými se zabývám v metodologické podkapitole úvodu. Paměťová studia umožňují pracovat s látkou přenosu kulturních obrazů mezi jednotlivými generacemi.

První kapitoly práce jsou věnovány obecným aspektům vývoje Dělnicko-rolnické rudé armády a vývoji filmového průmyslu v RSFSR a SSSR. Vliv a podpora sovětské ideologie byla v případě filmového média neopominutelná a ukazuje podporované obrazy

¹ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 133.

² ХАНИУТИН, Юрий. *Предупреждение прошлого*. Moskva: Искусство, 1968. Str. 155. Také YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. XI.

³ YEKELCHYK, Serhy. *Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War*. In: *Australian and New Zealand Journal of European Studies*, roč. 2013, č. 2. Str. 5.

⁴ HARASIMOWICZ, Marta. *Vzpomínkové praxe v populární kultuře jako předmět teoretické reflexe*. Nevydaná seminární práce, 2017. Str. 9.

a zapojení RKKA do společenské struktury SSSR. Hlavním podkladem pro popis předválečné a válečné RKKA jsou pro mne práce Rogera R. Reese⁵ a Catherine Merridaleové⁶ zaměřené na sociální dějiny, které pomáhají vykreslit skutečný i propagandistický dobový obraz RKKA jak v mírovém formujícím období, tak obraz RKKA a SSSR převážně určující Velkou vlasteneckou válku.

Hlavní část práce se zaměřuje především na analýzu obrazu Dělnicko-rolnické rudé armády v hraném filmu sovětské provenience po roce 1945 v souvislosti s tím, jaké užívá symboly, příběhové linky a obrazy a propagandistické rámce sovětské filmové tvorby v průběhu „krátkého“ 20. století s přesahem do období po roce 1989. Pro pochopení zákonitostí vývoje sovětského a ruského filmového průmyslu se jako stěžejní ukázala práce Brigit Beumersové *A History of Russian Cinema*⁷, která v jednoduché přehledné formě čtenáři nabízí souhrn sovětských a ruských filmových dějin. Pro pochopení fenoménu zobrazování války v sovětském a ruském prostředí na stříbrném plátně jde o knihu Denise J. Youngbloodové *Russian War films: On the Cinema front*.⁸ Pro dobový pohled sovětské společnosti posloužily vybrané díly sovětských filmových periodik.⁹ V této kapitole jsou hojně uváděny příklady snímků, které mám za relevantní k tématu obsahem či dosahem. Jejich výběr zjednodušila encyklopedie sovětských filmů Miroslavy Segidy a Sergeje Zemljanuchina *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*¹⁰ a jejich zhlédnutí umožnila rozsáhlá internetová databáze snímků filmového studia Mosfilm¹¹ a jiné zdroje. Filmy jsou při prvním zmínění v textu zpravidla uvedeny ve formátu *český název* či *doslovný překlad originálního názvu (ruský originální název, rok*

⁵ REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Také REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011.

⁶ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007.

⁷ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009.

⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.

⁹ Jde především o odborný měsíčník *Искусство кино* (v textu udávané jako *Umění filmu*) vydávaný od roku 1931 do dnes a popularizační časopis *Советский экран* (v textu udáván jako *Sovětské plátno*) vydávaný v letech 1925-1930 a 1957-1998.

¹⁰ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996.

¹¹ *Фильмы* [online], Mosfilm [cit. 2017-07-28]. Dostupné z: <http://cinema.mosfilm.ru/films/>.

vydání) a s uvedením českého přepisu jména režiséra a jeho základních biografických údajů.

Film a dějiny

Metodologické ukotvení zkoumání filmů z pohledu historie a význam takového studia jsem našel v rozsáhlé sadě přístupů. Jeden z prvních metodologických podnětů mého výzkumu vývoje vlivu filmu na obraz Dělnicko-rolnické rudé armády byl text Reinherta Kosellecka *Dějiny pojmů a pojmy dějin*.¹² Koselleck uvádí závislost užití pojmů na kontextu, v kterém jsou užity¹³, a zároveň důležitost pojmů pro integraci „*minulé zkušenosti jak do našeho jazyka, tak také do našeho chování*.“¹⁴ Množství významů či symbolů obsažených v pojmu se dle Kosellecka přizpůsobuje proměnlivé skutečnosti závislé na společnosti.¹⁵ Zároveň je proměna pojmů, ke kterým dochází, sledovatelná jen v delším časovém úseku a v poměru k pojmům stabilním. Divák tak musí vnímat již známý (*premediativní*) mechanismus použití média v rámci vývoje jeho referenčního rámce, aby tuto změnu vůbec mohl odhalit.¹⁶ Dle Kosellecka existují čtyři kategorie proměny pojmu. Za prvé je to stabilní stav významu a vyjádřeného faktu. Za druhé význam zůstává týž, ale fakticita se mění. Za třetí se mění význam, ale fakt zůstává týž a za čtvrté dochází k nesouvisejícímu posunu významu a faktu.¹⁷

Koselleck nadále postuluje, že „*mezi historickým jednáním a jeho jazykovým vyjádřením trvá stále znovu propukající napětí, jež vede nutně k tomu... dějiny znovu přepisovat*.“¹⁸ Lze tedy předpokládat, že takovéto napětí existuje i mezi filmovým obsahem a jeho diváky. Především v období po pádu Sovětského svazu dochází k přetáčení již dříve existujících filmů o RKKA a lze tak sledovat obdobný princip, který Koselleck vztahuje k fakticistním dějinám – tedy nové přepisování staré látky. Zároveň tato teorie určuje nutnost sledovat zobrazování jednotlivých látek v delších časových úsecích. Tento koncept má zároveň společné rysy s teorií *paměti*.

¹² KOSELLECK, Reinhart. *Dějiny pojmů a pojmy dějin* In: *Studia philosophica*, roč. 58, 2011, č. 2. Str. 29-43.

¹³ *Tamtéž*. Str. 29-30.

¹⁴ *Tamtéž*. Str. 31.

¹⁵ *Tamtéž*. Str. 33

¹⁶ *Tamtéž*. Str. 32.

¹⁷ *Tamtéž*. Str. 34.

¹⁸ *Tamtéž*. Str. 39.

Teorii *kolektivní* či *sociální paměti* definovali již ve 20. letech 20. století francouzský sociolog Maurice Halbwachs¹⁹ a německý historik umění Aby Warburg. Tehdy nový koncept vydělil přenos kolektivního povědomí z, dříve předpokládaného, biologického rámce do kulturně podmíněného rámce. Příslušnost k určitému společenství a kultuře se, dle této teorie, odvozuje jako výsledek socializace a zvyků.²⁰ Paměť dle Halbwachse figuruje jako prostředek pro utváření vnímání minulosti v interakci a komunikaci v kolektivu.²¹ Warburg vnímal paměť ve smyslu kulturního objektu přenášeného obrazy.²² Halbwachs svoje úvahy o *kolektivní paměti* zakončil zánikem každodenní *paměti* a její přeměnou v historii. Skupina zakládá v takovém případě své vědomí jednoty a specifičnosti na „*konkretizaci identity*“.²³

Fenomén paměti následně rozvedl Jan Assmann ve své knize *Kultura a paměť*.²⁴ Navazuje v ní na Halbwachsovu teorii *kolektivní paměti*, kterou chápe ji jako identitotvorný prvek společnosti²⁵ a vztahuje ji ke konkrétnímu prostoru a času.²⁶ Ve snaze o zachování Halbwachsova konceptu *kolektivní paměti*, zavádí s Aleidou Assmannovou termín *komunikativní paměť*. Halbwachsův koncept byl shrnut právě pod tento termín. Druhou, Halbwachsem opomenutou, složkou *kolektivní paměti* je dle Assmannových *kulturní paměť*. Kulturní paměť sdílí velké množství osob a ovlivňuje jejich kolektivní,

¹⁹ ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Str. 36.

²⁰ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 125.

²¹ ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Str. 36.

²² ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 110.

²³ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 128.

²⁴ ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001.

²⁵ ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Str. 43.

²⁶ *Tamtéž*. Str. 38-39.

kulturně podmíněnou, identitu.²⁷ Paměť pomáhá k sebeuvědomění jak na osobní, tak na kolektivní rovině.²⁸ *Kulturní paměť* Assmann vymezuje jednak vůči paměti *komunikativní* či *každodenní* a jednak vůči vědeckému poznání a na něm vytvářeném obrazu sebe sama.²⁹ Oba typy paměti, *komunikativní* i *kulturní*, jsou dvě rozdílné formy vzpomínání.³⁰

Komunikativní paměť je založena na každodenní komunikaci s vysokou mírou recipacity rolí, tematické nestability a dezorganizace. Každá individuální paměť je založena na sociálním zprostředkování, je závislá na skupině a ustanovuje sebe sama na komunikaci s ostatními. Každý jednotlivec náleží mnoha skupinám a skrz to obývá mnoho kolektivních sebezobrazení a pamětí. Charakteristicky je tato dočasnost omezena jen na 80 až 100 let, což odpovídá 3 až 4 generacím. Fixace takové paměti může být zajištěna jen skrz kulturní formace a tak leží mimo tuto každodenní *komunikativní paměť*.³¹ Trvalost takové paměti závisí na trvalosti sociálních vazeb a rámců.³²

Kulturní paměť je charakteristická právě svou distancí od *každodenní paměti* a tím, že její horizont se nemění s ubývajícím časem. Paměť je udržována prostřednictvím kulturních formací a institucionalizovanou komunikací. Tyto udržovací prostředky nazývá Assmann „*figurami paměti*“.³³ *Kulturní paměť* je typ instituce, která je uchována externě, objektivizovaně v symbolických formách. Může tak být převáděna z jedné situace do

²⁷ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 110.

²⁸ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 109.

²⁹ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 126.

³⁰ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 110.

³¹ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 126-127.

³² ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 111.

³³ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 129.

druhé a z generace na generaci.³⁴ Institucionalizovaný charakter nelze aplikovat na Halbwachsovo pojetí *kolektivní paměti*, které Assmannovi převádí na *komunikativní paměť*.³⁵ Moderní společnost má tendenci se, kvůli moderním technologiím, jako je právě film, nevztahovat jen k orálnímu či písemnému projevu *kulturní paměti*.³⁶

Assmannova *kulturní paměť* sestává z interakce *paměti*, *kultury* a *skupiny (společnosti)*.³⁷ Je pro ni charakteristických šest věcí. Zaprvé *konkrétnost identity*, a proto *kulturní paměť* uchovává vědomosti, z kterých skupina získává povědomí své jednoty a výjimečnosti a naplňuje lidskou potřebu identity. Utváří tak ostrý přechod v rámci dichotomie *my a oni*.³⁸ *Kulturní paměť* je místní, egocentrická a typická pro skupinu a její hodnoty.³⁹ Historický film může vytvářet, a povětšinou i vytváří, tyto představy o nás a o druhých. Wolfram Wette v úvodních kapitolách své knihy o nacistickém Wehrmachtu ukazuje jeden z důvodů důležitosti představ, které „*mají za určitých okolností dokonce větší politický význam než samotná skutečnost*“ a způsobují, že „*uměle vytvořený obraz cizí země nahrazuje realitu získanou vlastním poznáním*“. Představa získává faktickou vypovídací hodnotu, protože jí přijímající osoba věří.⁴⁰ Do stejné kategorie je dle mého názoru zařaditelný i historický film, ač jde nutně o dobově podmíněný sociální konstrukt dějinného obrazu.⁴¹

³⁴ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 110-111.

³⁵ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 111 a 112.

³⁶ *Tamtéž*. Str. 116-117.

³⁷ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 129.

³⁸ *Tamtéž*. Str. 130.

³⁹ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 113.

⁴⁰ WETTE, Wolfram. *Wehrmacht: obrazy nepřítelů, vyhlazovací válka a legendy*. Praha: Argo, 2006. Str. 17.

⁴¹ PINKAS, Jaroslav. *Obrazy války. Poznámky k jednomu didaktickému projektu*. In: ZEMAN, Pavel. *Válečný rok 1943 v okupované Evropě a v protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. Str. 122.

Zadruhé je to charakteristická *schopnost rekonstruovat* minulost za použití referenčních rámců. Aktuální referenční rámec pomáhá určit podobu z paměti vyvolávaných vzpomínek. Již Halbwachs *paměť* označuje za rekonstruktivní. *Paměť* dle tohoto pojetí uchovává toliko události, které dovoluje aktuální referenční rámec rekonstruovat.⁴² Podoba vzpomínání je tak přímo závislá na tomto referenčním rámci.⁴³ Rovněž dle Assmanna pracuje *kulturní paměť* s rekonstrukcí. Je kvůli tomu možná ve dvou modech. V *potencionálním modu*, ne nepodobném archivu, který schraňuje významy, obrazy a texty a v *modu aktuálním*, který využívá schraňované znalosti a vysvětluje je v rámci aktuálního referenčního rámce.⁴⁴ Film tak nabývá schopnost zobrazit soudobý referenční rámec zachycený v čase.⁴⁵

Zatřetí *utváření*, které z objektivizace a kolektivně sdíleného povědomí vytváří „*kulturně institucionalizované dědictví společnosti*“. Stabilní formování je závislé na aplikaci ve více než jednom médiu.⁴⁶ V případě RKKA lze toto stabilní formování sledovat v tvorbě různých paměťových institucí v podobě muzeálních sbírek a památníků.⁴⁷

Začtvrté *organizace*, která institucionálně posiluje komunikaci formalizací a specializuje přenašeče kulturní paměti.⁴⁸ Zapojení skupiny do *komunikativní paměti* je nestálé a proměnlivé. Naopak účast skupiny na *kulturní paměti* je vždy vysoce specifikovaná. *Kulturní paměť* má vždy své specialisty – specializované nositele paměti.⁴⁹

⁴² ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Str. 40-41.

⁴³ *Tamtéž*. Str. 41-42.

⁴⁴ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 130.

⁴⁵ PINKAS, Jaroslav. *Obrazy války. Poznámky k jednomu didaktickému projektu*. In: ZEMAN, Pavel. *Válečný rok 1943 v okupované Evropě a v protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. Str. 122.

⁴⁶ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 130-131.

⁴⁷ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 291.

⁴⁸ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 131.

⁴⁹ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERLI, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 114.

Zapáté povinnost, která vytváří, prostřednictvím společenské normy vystavěný, obraz sebe sama skrz systém hodnot a diferenciací významu. Tyto pak upravují strukturu zásoby kulturních znalostí a symbolů. Znalosti přetrvávají v kulturní paměti a nabývají formativní znaky v edukativní, civilizační a humanizující rovině a znaky normativní, které dodávají pravidla chování.⁵⁰

Zašesté reflexivita, která v reflexivní praxi interpretuje kulturní paměť prostřednictvím přísloví, maxim či rituálů. V sebereflexi čerpá ze sebe sama ve snaze vysvětlit, reinterpretovat, kritizovat a cenzurovat. Reflexe vlastního obrazu probíhá, jen pokud dochází k reflexi prostřednictvím předpojatosti vlastního sociálního systému.⁵¹

Paměť má tendence vytvářet zjednodušené a stabilizované *figury vzpomínání*. Lidská společnost si *figury vzpomínání* vytváří ve snaze o tvorbu symbolických významů pro aktuální referenční rámec.⁵² *Kulturní paměť* neuchovává minulost samu, ale jen symboly v orální, textuální či performační podobě. Rozdíl mezi mýtem a historií se stírá. Kulturní minulost pracuje s minulostí nikoliv podpořenou vědeckým výzkumem, ale s minulostí toliko zapamatovanou.⁵³ Paměť je tak vědomost s identitním ukazatelem, kterou si musí jedinec pamatovat v zájmu toho, aby mohl sounáležet se širším společenstvím.⁵⁴

Kulturní paměť slouží k stabilizaci a vysvětlení vlastního obrazu společnosti skrz vlastní jednotu a zvláštnost. Obsah tohoto vědění se liší dle jednotlivé kultury i dle období, ve kterém toto vědění sledujeme. Stejně tak jsou silně proměnlivé organizace, média a instituce, které společnost pro tento přenos vytváří. Společnost se stává viditelnou pro sebe sama a pro pozorovatele z vnějšku právě prostřednictvím kulturního dědictví.⁵⁵ Historické vědomí společnosti směřuje, dle Ericha Rothackera, k tomu „*zadržet události*

⁵⁰ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 131-132.

⁵¹ *Tamtéž*. Str. 132.

⁵² ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Str. 38.

⁵³ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERLL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 113.

⁵⁴ *Tamtéž*. Str. 114.

⁵⁵ ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 132-133.

a postavy minulosti, vzpomínat na ně a vyprávět o nich“.⁵⁶ Nejedná se ovšem dle Aleidy Assmanové o statický způsob zobrazování, ale o proces, který pracuje se současným referenčním rámcem společnosti.⁵⁷

Halbwachs i Assmann vnímají *kolektivní paměť* jako potřebu *kontinuity identity společnosti*.⁵⁸ Jan Assmann rozdělením teorie do *komunikativní paměti*, pro nedávnou minulost, a *paměti kulturní*, která společnosti zprostředkovává dávné události, přichází s rozbitím kontinuity takové minulosti. Pro člena společenství je taková minulost nadále kontinuální, ale pro vnějšího pozorovatele se v ní vyskytuje „floating gap“- *plující proluka*. Spolu s dalšími generacemi a úmrtím pamětníků se posouvá jak mez *komunikativní* a *kulturní paměti*, tak i proluka mezi nimi.⁵⁹ *Kulturní paměť* jde posléze jen tak daleko do minulosti, dokud tuto minulost vnímá skupina za vlastní.⁶⁰

Kulturní paměť přetváří historické události v mýty, které pak vytváří společné kolektivní historické vědomí. Toto vědomí je orientované na *fixní body* minulosti. Následně kolem těchto bodů vystavuje *symbolické figury*, které odpovídají dobovému společenskému referenčnímu rámci. V rámci *kulturní paměti* vznikají dle Assmanna *kulturní* či *fundující vzpomínky*.⁶¹ Tyto *Kulturní vzpomínky* vyjasňují společnosti její místo

⁵⁶ ROTHACKER, E. *Das historische Bewußtsein*. In: *Zeitschrift für Deutschkunde*, roč. 1931, č. 45. Str. 170. Citováno dle ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Str. 62.

⁵⁷ ASSMANN, Aleida. *Three Stabilizers of Memory: Affect – Symbol – Trauma*. In: *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*. Heidelberg, 2003. Str. 15-30. Dle ČINÁTL, Kamil *Filmová paměť stalinismu: Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání*. In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr. *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: CASABLANCA, 2012. Str. 316.

⁵⁸ ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Str. 43 a 40.

⁵⁹ *Tamtéž*. Str. 47-48. Také ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 112-113.

⁶⁰ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 113.

⁶¹ ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. Str. 50.

ve světě. Společnost potřebuje pro *kulturní paměť* specifické nositele-autority, které tuto paměť udržují a předávají ve společnosti dále.⁶²

Na filmové obrazy lze aplikovat rovněž koncept *míst paměti* Pierra Nory. *Místa paměti* jsou specifická pro moderní společenství skrz zánik dřívější spontánní paměti⁶³ a uchraňují, pro danou společnost důležité, symbolické významy.⁶⁴ Zajišťují „*přítomnost minulosti v přítomnosti*“.⁶⁵ Zanikání osobní vnitřní paměti vyžaduje vnější stimulanty a hmatatelné orientační body pro vytváření paměti nové.⁶⁶ Za tyto orientační body může pro společnost sloužit také filmový materiál. V rámci odcizování válečného prožitku generacím dochází ke konverzaci vžitých válečných obrazů. Tyto jsou pak přebírány z jednoho filmového díla do druhého. Jde o součást vytváření stabilního obrazu, který diváci vyžadují a producenti filmů jim tyto obrazy, ve snaze o úspěšnost díla, dodávají. Filmaři zároveň velmi často sklouzávají k šablonovitému výkladu dějinného obrazu. Formují tak diváckou zkušenost a jejich představu o válce.⁶⁷ Opakování ikonografických stereotypů pak pro diváky vytváří pravdivost takových reprezentací.⁶⁸

Zdánlivě neměnná *místa paměti* zároveň podléhají potřebám změny společenské objednávky v závislosti na aktuálním referenčním rámci, kdy „*žijí pouze z toho, že jsou schopna proměny, v nepřetržitém sledu sémantických přesunů a v nepředvídatelném rozrůstání jejich předi*“.⁶⁹ Pierre Nora *místa paměti* chápe v trojím smyslu – symbolickém, materiálním a funkčním. Tyto principy přitom nemohou dle Nory existovat

⁶² *Tamtéž*. Str. 51.

⁶³ NORA, Pierre. *Mezi pamětí a historií: problematika míst*. In: MAYER, Françoise, BÉNA, Alban, HUBINGER, Václav. *Cahiers du CeFReS No. 10: Antologie francouzských společenských věd: Město*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách. 1996. Str. 40.

⁶⁴ *Tamtéž*. Str. 47.

⁶⁵ *Tamtéž*. Str. 58.

⁶⁶ *Tamtéž*. Str. 48.

⁶⁷ PINKAS, Jaroslav. *Obrazy války. Poznámky k jednomu didaktickému projektu*. In: ZEMAN, Pavel. *Válečný rok 1943 v okupované Evropě a v protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. Str. 121.

⁶⁸ ČINÁTL, Kamil. *Filmová paměť stalinismu: Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání*. In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr. *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: CASABLANCA, 2012. Str. 313.

⁶⁹ NORA, Pierre. *Mezi pamětí a historií: problematika míst*. In: MAYER, Françoise, BÉNA, Alban, HUBINGER, Václav. *Cahiers du CeFReS No. 10: Antologie francouzských společenských věd: Město*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách. 1996. Str. 56.

v čisté podobě, ale jsou vždy zastoupeny v jednom objektu paměti v různých poměrech.⁷⁰ Předměty jsou ovšem dle Assmanna pouze nositelem paměti, kterou jsme do nich investovali. Nikoliv samy o sobě.⁷¹ Zároveň dle Nory směřováním historické a literární paměti a z tohoto směřování výsledné fikce vzniká nový typ historie.⁷²

Teoretický podklad o proměně přímo fikčních médií v média *kulturní paměti* sepsala německá badatelka Astrid Erllová.⁷³ Fikční média mají dle ní schopnost formovat společnou představu o minulosti tvorbou *obrazů*. Tyto *obrazy* se pak uchovávají po celé generace. Pro vnímání *obrazu* ve společnosti je důležitější jejich autenticita a věrnost než jejich historická přesnost.⁷⁴ Ačkoliv mají filmy vztah k historii v různém stupni, tak divák podléhá skrz povahu filmového média fikci, že „*cokoli, co se odehrává [ve filmu- pozn. aut.] v minulosti... povyšuje na zpřítomnění v modu takto to bylo.*“⁷⁵ Pro všechny vlády se tím pádem stal film silnou zbraní v utváření názorů a k „*zabezpečení nebo zachování politické, sociální a ekonomické síly.*“⁷⁶ Prostředky použité filmaři mají dlouhodobě, a obzvláště v současném hyperrealistickém filmu, za úkol vyvolat v divákovi dojem autentického prožitku.⁷⁷ Dochází tak k prostupování hranic dokumentu a hraného filmu a štáby se pokouší o detailní rekonstrukci zobrazované minulosti.⁷⁸ Autenticitu pro společnost určuje přijetí média do aktuální *kulturní paměti* společnosti. Zároveň je pro

⁷⁰ *Tamtéž*. Str. 56.

⁷¹ ASSMANN, Jan. *Communicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlín – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 111.

⁷² NORA, Pierre. *Mezi pamětí a historií: problematika míst*. In: MAYER, Francoise, BENS, Alban, HUBINGER, Václav. *Cahiers du CeFReS No. 10: Antologie francouzských společenských věd: Město*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách. 1996. Str. 62.

⁷³ ERL, Astrid. *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar, YOUNG, Sara. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter, 2010. Str. 389-398.

⁷⁴ *Tamtéž*. Str. 389-390.

⁷⁵ PETŘÍČEK, Miroslav. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: NLN, 2005. Str. 15.

⁷⁶ SHORT, Kenneth R. M. *Feature Films as History*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1981. Str. 16.

⁷⁷ KOPAL, Petr. *Film jako historie: filmař jako historik*. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: CASABLANCA, 2009. Str. 14.

⁷⁸ *Tamtéž*. Str. 15.

přenos této reprezentace důležitý i typ média.⁷⁹ Ráz filmového média zásadním způsobem spoluurčuje úvahu o vztahu filmu k historické skutečnosti i realitě. Obraz je pro diváka neklamně realistický a nemůže sám o sobě lhát. Stává se tak pro diváka pramenem nezpochybnitelného svědectví o době, o které film vypráví.⁸⁰ Obraz zobrazený na plátně je neotřesitelně viditelný a tak se stává věrný realitě. Film vidí divák v přítomnosti, mizí tak historická distance, a stává se očitým svědkem dějin. Pro diváka zobrazuje film prostřednictvím *kolektivní paměti* dějiny tak, jak skutečně byly.⁸¹

Neotřesitelný realismus fotografického obrazu dodává filmu schopnost do skutečného světa zapojit fikční realitu. Divák iluzi vnímá, ale bere ji jen jako službu vizuálnímu realismu.⁸² Cílem těchto filmařských technik je nechat diváka propadnout, díky pomyslnému stroji času, do režisérem zvoleného historického období⁸³ a „*podat co nejpravdivější obraz doby*“.⁸⁴ Minulost se stává přítomností a historické postavy na plátně ožívají a divák se stává součástí jejich světa. Filmová produkce divákům věrně ztvárňuje reprezentaci historie, v té podobě, jak ji vnímá tvůrce. Film znovuoživuje minulou dobu a stává se díky jeho prostředkům nejrealističtější reprezentací minulosti.⁸⁵ Dle Steanse celé sledování fikčních filmů zachází až do takové míry, že „*filmy nereprezentují realitu, ale konstruují ji*“.⁸⁶ White dále konstatuje film jako médium, které může divákům přinést pocit představované epochy mnohem lépe než psané slovo. Jde zároveň o jinou formu

⁷⁹ ERL, Astrid. *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar, YOUNG, Sara. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter, 2010. Str. 389-390.

⁸⁰ ČINÁTL, Kamil. *Filmová paměť stalinismu: Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání*. In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr. *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: CASABLANCA, 2012. Str. 307.

⁸¹ PETŘÍČEK, Miroslav. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: NLN, 2005. Str. 14.

⁸² *Tamtéž*. Str. 13-14.

⁸³ KOPAL, Petr. *Film jako historie: filmař jako historik*. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: CASABLANCA, 2009. Str. 17-18.

⁸⁴ *Tamtéž*. Str. 20.

⁸⁵ PETŘÍČEK, Miroslav. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: NLN, 2005. Str. 14-16.

⁸⁶ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 403.

„reprezentace historie a našeho přemýšlení o ní ve vizuálních obrazech a filmovém diskurzu“.⁸⁷

Fiktivní umělecké dílo se může dle Erillové stát součástí *kulturní paměti* jen za předpokladu, že je realizován proces jeho konzumace. Musí být společností přijato jako *médium kulturní paměti*. Proces přenosu fikčního díla, v dílo paměťové, neprobíhá na úrovni individuální, ale jako kolektivní fenomén v kontextu, který jim paměťovou úlohu připisuje. Míra úspěchu filmových děl tematizujících minulost, jakožto součástí *kulturní paměti*, závisí na potencionálu podnítit vznik pluri-mediální recepční sítě.⁸⁸

Opakované zobrazování dějinné události v různých médiích zakládá kánon existujících mediálních konstrukcí a narativů kolujících v mediální kultuře. Pro přijetí obrazu vytvořeného médii jako součástí *kulturní paměti* je dle Erillové důležitá jeho *premediace* a *remediace*. *Premediace* Erillová určuje jako společnosti již známý mechanismus použití média, užitého pro budoucí zkušenost a její reprezentaci. Tato schémata ovlivňují, jak bude nakládáno s novou látkou.⁸⁹ Pro sovětskou společnost se takovouto *premediací* stala zkušenost s občanskou válkou a přenos jejích obrazů pro Velkou vlasteneckou válku a následně pouze evoluční posuny v dalším filmovém výkladu podobných témat. Takový mechanismus, tedy nutnost výstavby vlastního filmu na již známých obrazech, popsal i sovětský režisér, gruzínského původu, Marlen Chucijev (*1925), kdy podobnost narativů západních a východních filmů v 60. letech přiřkl tomu, že „jednoduše zde existují jisté přetrvávající historické procesy, které mají vliv na dění ve filmovém průmyslu“.⁹⁰

Remediace je pak mechanismus opakovaného zobrazování v rámci média, a tím způsobené upevňování kulturní paměti. Remediativní opakování utváří a stabilizuje dotčené narativy a ikonické obrazy minulosti. Další díla pak musí počítat s existencí dřívějších mediálních reprezentací a očekáváním *kulturní paměti* diváků a naplňovat autenticitu těchto dřívějších děl. Takto *remediované*, a tedy stabilizované, obrazy minulosti

⁸⁷ WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. In: *American Historical Review*, roč. 1988, č. 5. Str. 1193.

⁸⁸ ERLL, Astrid. *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*. In: ERLL, Astrid, NÜNNING, Ansgar, YOUNG, Sara. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter, 2010. Str. 395-396.

⁸⁹ *Tamtéž*. Str. 392-393.

⁹⁰ DUMANČIĆ, Marko. *The Cold War's cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953-1968*. In: *Cold War History*, roč. 2014, č. 3. Str. 422.

pak získávají auru *místa paměti*.⁹¹ Filmy ale také musí svoji autentičností vycházet vstříc potřebám soudobého diváka. Ten tradičně požaduje vzrušující, ale zároveň bezpečný, zážitek.⁹²

Filmy mohou mít efekt na osobní i kolektivní *kulturní paměť*. Kolektivní *kulturní paměť* je filmy ovlivňována silně, neboť mohou najednou zasahovat velkou část společnosti a to i na mezinárodní úrovni. Tvorba paměti prostřednictvím těchto médií závisí na jejich odpovídání paměťové kultuře a otázek s nimi spojenými. Individuální *kulturní paměť* pomáhá jednotlivcům vytvořit v mysli obraz minulosti. *Kulturní paměť* je silně ovlivněna mediální pamětí, neboť tato se odehrává „ve vzorech odvozených z mediálních kultur, ve kterých žijeme,... které zpřesňují naši ideu skutečnosti a naši paměti“.⁹³

Tyto teoretické konstrukty potvrzuje také Pinkasova studie, která uvádí, že „s tím, jak se válka stává z žité skutečnosti historickou událostí, roste množství filmů a dalších audiovizuálních produktů a současně se proměňuje způsob uchopení válečné zkušenosti.“⁹⁴ Film o Rudé armádě přestává nést s úbytkem pamětníků a posunu *plující mezery* politický kontext a stává se komerčním fenoménem.⁹⁵ Vítězství RKKA ve Velké vlastenecké válce se tak například stává místem paměti nejen skrz státní svátky a muzeální expozice, ale zároveň skrz filmové médium, které divákům ukazuje autentický zážitek v rámci jejich aktuálního referenčního rámce. Opakování v rámci média pak zpětně vytváří *figury vzpomínání*, které je třeba naplnit, aby byl divák uspokojen. Nejsou však neměnné, jako není neměnný společenský referenční rámec. Jasně tak vyplývá, že pro vnímání filmu jako

⁹¹ ERLL, Astrid. *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*. In: ERLL, Astrid, NÜNNING, Ansgar, YOUNG, Sara. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter, 2010. Str. 393-394.

⁹² PINKAS, Jaroslav. *Obrazy války. Poznámky k jednomu didaktickému projektu*. In: ZEMAN, Pavel. *Válečný rok 1943 v okupované Evropě a v protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. Str. 121.

⁹³ ERLL, Astrid. *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*. In: ERLL, Astrid, NÜNNING, Ansgar, YOUNG, Sara. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter, 2010. Str. 396-397.

⁹⁴ PINKAS, Jaroslav. *Obrazy války. Poznámky k jednomu didaktickému projektu*. In: ZEMAN, Pavel. *Válečný rok 1943 v okupované Evropě a v protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. Str. 120.

⁹⁵ *Tamtéž*. Str. 120-121.

místa paměti je třeba dosáhnout jeho masové recepce⁹⁶ a ztotožnění filmu s referenčním rámcem společnosti. Tento aspekt *kulturní paměti* a *míst paměti* ovlivňuje nadále můj výběr filmů. Je potřeba, aby byl film divácky úspěšný, a nejjednodušším principem se stává návštěvnost promítání filmu. V případě stalinského období lze pak tento výběr rozšířit i o veřejně deklarovanou oblibu filmu u státních špiček.

Vliv filmu na vnímání, i zcela osobní, minulosti deklaruje tým sociologa Haralda Welzera v knize „*Můj děda nebyl nácek*“. Vykonstruovaný film se v jeho výzkumu paměti jeví jako manifestace autenticity a je základem pro výkladové vzorce či interpretace minulosti. Pro diváka dochází k záměně filmu s historickým dokladem skutečné minulosti,⁹⁷ neboť „za skutečné považuje filmový divák to, co budí dojem skutečnosti. Naproti tomu to, co neodpovídá tomuto iluzornímu charakteru média, ale naopak jej ruší, je považováno za málo působivé.“⁹⁸ Z tohoto důvodu vzpomínky veteránů zahrnují i pozdější uměleckou produkci.⁹⁹

Filmy hrají ústřední roli v představách utváření národních států.¹⁰⁰ Lze na ně pohlížet také jako na prostředek, který je „základní součástí procesu definování národa.“¹⁰¹ Sovětští filmaři chápali svoji úlohu nejen po ideologické stránce, ale také jako obranu ruské kultury, literatury a uměleckých tradic 19. století. Kulturní texty jsou často

⁹⁶ ERL, Astrid. *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar, YOUNG, Sara. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter, 2010. Str. 395.

⁹⁷ WELZER, Harald, Sabine MOLLER a Karoline TSCHUGGNALL. „*Můj děda nebyl nácek*“: *racismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. Str. 84-85. Změnu paměti prostřednictvím filmu také např. MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 158.

⁹⁸ KOCH, Gertrud. *Nachstellungen – Film und historischer Moment*. In: RÜSEN, Jörn, MÜLLER, Klaus E. *Historische Sinnbildung: Problemstellung, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*. Reinbek: Rohwolt Tb., 1997. Str. 543. Citováno dle WELZER, Harald, Sabine MOLLER a Karoline TSCHUGGNALL. „*Můj děda nebyl nácek*“: *racismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. Str. 87.

⁹⁹ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 295.

¹⁰⁰ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of “the Thaw”*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 419.

¹⁰¹ WILLIAMS, Alan. *Film and Nationalism*. Londýn: Rutgers University Press, 2002. Str. 2. dle STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of “the Thaw”*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 403.

využity k reprodukci kulturní identity a ohraničení národních států a k legitimizaci a konsolidaci státní moci.¹⁰² Je tomu tak, protože filmy využívají již zažitá konvenční obrazy a naplňují je novým obsahem.¹⁰³ Důležitost filmového média je pak nepřehlédnutelná pro utváření i převyprávění oficiálních verzí příběhu národa, státu a hrdinství. Za některých okolností ovšem mohou tento oficiální pohled negovat a přetvářet.¹⁰⁴ Válečné filmy zobrazující RKKA pak v sovětském prostoru vytváří „*prostor pro podporu a testování oficiálního pohledu na sovětské dějiny*“.¹⁰⁵

Film, a jednotlivé filmové obrazy, může jednoznačně fungovat jako *místo paměti* v rámci *kulturní paměti* a závisí na době vzniku a společenském kontextu. Je tak třeba sledovat jednotlivé části v širším časovém horizontu a nezapomínat při jejich analýze na dobovou podmíněnost závislou na dřívějších kulturních zvyklostech, soudobém vnímání tématu a jejich proměnách v rámci očekávání společenského referenčního rámce.

Výběr filmových pramenů

Jak jsem ukázal v metodologickém úvodu na teoretickém zkoumání *paměti* a její společenské role, filmem, který ovlivňuje *kulturní paměť*, může být pouze takový, který je přijímán v rámci širší pluri-mediální sítě. Hodnocení jakéhokoliv tématu skrze filmy je přesto vysoce selektivní a většina filmových pramenů bude vždy přehlédnuta.¹⁰⁶ Nezáleží totiž jen na tom, kdo a kdy prameny filmové povahy vybírá, ale též na způsobu výběru pramenů.¹⁰⁷ Proto je třeba výběr filmů provést takovým způsobem, aby tyto byly vhodné pro zkoumaný záměr obecného povědomí o RKKA. Jde o takové snímky, které dosáhly výrazného diváckého či kulturního úspěchu. Pouze takové filmy totiž měly možnost

¹⁰² STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 406.

¹⁰³ ČINÁTL, Kamil. *Filmová paměť stalinismu: Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání*. In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr. *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: CASABLANCA, 2012. Str. 311.

¹⁰⁴ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 419.

¹⁰⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 3.

¹⁰⁶ HOLDEN, Gerard. *World Literature and World Politics: In Search of a Research Agenda*. In: *Global Society*, roč. 2003, č. 3. Str. 232-233.

¹⁰⁷ BLEIKER, Ronald. *Lerning from Art: A Reply to Holden's "World Literature and World Politics"*. In: *Global Society*, roč. 2003, č. 4. Str. 422.

ovlivnit celospolečenské představy¹⁰⁸ o podobě Dělnicko-rolnické rudé armády. Zaměření na čistě sovětská filmová díla pak pramení z důvodu potřeby kontinuálního státem podporovaného vývoje tohoto obrazu a *utváření a organizace kulturní paměti* dle Assmanna. Ve filmografiích jiných národů¹⁰⁹ je obraz Rudé armády jen výjimečný, a proto nutně není kontinuální a neprošel pro zkoumání zajímavým historickým vývojem.

Vynechávám ve svém zpracování režisérské vysvětlení filmů, neboť autorský záměr sebevíce veřejně deklarovaný není pro vnímání filmu diváky a veřejností podstatný.¹¹⁰ Ve vývoji obrazu RKKA je zajímavý především referenční rámec, který může takový film nabývat v rámci kolektivně sdíleného obrazu.¹¹¹ Proto je třeba filmový snímek vždy vidět i v dobovém kulturním a historickém kontextu.¹¹² Válečný film je v ruské filmové historii jeden z nejdůležitějších žánrů. Právě války utvářely ruské a sovětské dějiny posledního století. Válečné filmy často ustanovovaly ruská a sovětská filmová poprvé, byly mezi nejpopulárnějšími snímky své doby a určovaly, jak diváci vnímají dějiny a vlastenecké cítění.¹¹³ Účelem následující kapitoly je proto popsání vývoje filmové produkce v Sovětském svazu se speciálním zřetelem k válečným snímkům. Nelze ovšem opominout ani základní společenské posuny a pro obraz RKKA, a vlastně obraz celého SSSR¹¹⁴, nejvýznamnějšího posunu v komemoraci a mýtu Velké vlastenecké války.

¹⁰⁸ Zatímco návštěvnost značila jednoznačný úspěch soudobý, tak úspěch festivalový zakládá předpoklad pro zvýšené sledování snímku v dlouhodobém horizontu.

¹⁰⁹ Z tohoto se vymyká filmografie finská, která dlouhodobě zobrazuje Rudou armádu jako nepřítele v souvislosti se Zimní válkou, ale jde stále o malý soubor jednotlivých snímků.

¹¹⁰ BARTHES, Roland. *Smrt autora*. In: *Aluze*, roč. 2006, č. 3. Str. 77.

¹¹¹ ČINÁTL, Kamil. *Filmová paměť stalinismu: Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání*. In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr. *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: CASABLANCA, 2012. Str. 305.

¹¹² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 1.

¹¹³ NORRIS, Stephen M. *Defending the Motherland: The Soviet and Russian War film*. In: BEUMERS, Brigit. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons. Inc., 2016. Str. 409-410.

¹¹⁴ *Tamtéž*.

1 Sovětská ideologie, filmové médium a obrazy RKKA

„Historie filmu je psaná a přepisovaná nikoliv filmovými vědci a historiky, ale samotným časem a tyto historie často vyprávějí mnohem více o současnosti, než o minulosti.“¹¹⁵

Důležitost kinematografie v sovětské společnosti nebyla samozřejmá a sovětský stát musel zapojit své síly, aby z filmové zábavy vytvořil edukativní a propagandistický nástroj, který mohl ovlivňovat masy. Zároveň sovětský režim musel získat podporu společnosti a vytvořit funkční armádu, která by jej ubránila před vnější agresí. Způsoby a postupy, kterými toho bylo dosaženo a spojitost filmového média a obranyschopnosti země, by měla osvětlit následující kapitola.

1.1 Předrevoluční rámec

Sovětská kinematografie nevyrostla na „zelené louce“ a v tvůrčím vzduchoprázdnu. Základy sovětského filmu byly položeny více než dvacet let před bolševickou revolucí roku 1917. První kroky ruského filmu začínají prostřednictvím společnosti Lumière v Petrohradě 6. května 1896.¹¹⁶ Lumière spolu s francouzskými společnostmi Pathé a Gaumont následně ovládli ruský filmový trh. Teprve roku 1908 otevřel v Petrohradě ruský fotograf Alexandr Drankov první ruské studio, kterým chtěl konkurovat francouzskému vlivu. Úspěch prvního ruského filmu *Stěnka Razin* (Стенка Разин, 1908) odstartoval vlnu vlastní ruské produkce, která se v rámci nacionálního sentimentu pokoušela vyrovnat vzestupu socialistických a revolučních stran. Zatímco v roce 1909 ruská studia vytvořila 19 snímků, v roce 1913 to bylo již 129 filmů.¹¹⁷ I přes tento rapidní nárůst tvořila většinu promítaných filmů stále produkce zahraniční.¹¹⁸ V roce

¹¹⁵ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 1.

¹¹⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 10.

¹¹⁷ ЛЕБЕДЕВ, Николай А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы*. Москва: Искусство, 1965. Str. 35. Také ГИНЗБУРГ, Семен С. *Кинематография дореволюционной России*. Москва: Искусство, 1963. Str. 157.

¹¹⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 11.

1913 bylo v Rusku již 1500 kin, především ve městech,¹¹⁹ která prodala 108 milionů listků. Asi 12 milionů diváků, zhruba polovina tehdejší městské populace, navštěvovalo kina pravidelně. Tradice pravidelného sledování filmů se stala jednou z oblíbených kratochvílí volného času a pokračovala i v sovětském období.¹²⁰ V roce 1911 vznikl i první ruský válečný film Vasilije Gončarova (1861-1915) a Alexandra Chanžonkova (1877-1945) *Obrana Sevastopolu* (*Оборона Севастополя*, 1911) zaměřený na extrémní hrdinství obyčejných ruských vojáků bránících přístavní město. Snímek vytvořil precedenty, které ovlivnily budoucí filmovou tvorbu. Šlo jednak o státní podporu natáčení a promítání, zobrazovaný expresivní patriotismus a jednak o „*reprezentaci války jako podívané, která obsahuje heroickou obranu národa*“.¹²¹

Po vypuknutí první světové války přestaly do Ruska proudit oblíbené německé filmy a zhoršila se dostupnost i filmů ze spojeneckých území. Vlastní ruská produkce tak převzala vůdčí postavení v promítaných snímcích¹²² a výroba filmů se od roku 1913 do roku 1914 takřka zdvojnásobila, ze 129 filmů na 232 filmů. Roku 1916 vzrostla ruská produkce až na 499 titulů¹²³ a zahraniční produkce se podílela na promítání jen do 20 %.¹²⁴ V roce 1916 již navštěvovalo 4000 ruských kin 2 miliony diváků denně.¹²⁵

Stát po vypuknutí války doporučil filmovým studiím, za účelem naplnění jejich vlastenecké povinnosti, vytvářet filmy o současném konfliktu. Od 1. srpna do 31. prosince

¹¹⁹ ЛЕБЕДЕВ, Николай А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы*. Moskva: Искусство, 1965. Str. 33.

¹²⁰ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 11-12.

¹²¹ NORRIS, Stephen M. *Defending the Motherland: The Soviet and Russian War film*. In: BEUMERS, Brigit. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons. Inc., 2016. Str. 411-415.

¹²² YOUNGBLOOD, Denis. *A War Forgotten: The Great War in Russian and Soviet Cinema*. In: PARIS, Michael. *The First World War and Popular Cinema: 1914 to the Present*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. Str. 172-175.

¹²³ ЛЕБЕДЕВ, Николай А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы*. Moskva: Искусство, 1965. Str. 35. Také ГИНЗБУРГ, Семен С. *Кинематография дореволюционной России*. Moskva: Искусство, 1963. Str. 157.

¹²⁴ ГИНЗБУРГ, Семен С. *Кинематография дореволюционной России*. Moskva: Искусство, 1963. Str. 158.

¹²⁵ ЛЕБЕДЕВ, Николай А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы*. Moskva: Искусство, 1965. Str. 5.

1914 bylo ze 103 v kinech uvedených filmů 50 agitačních o válce s Německem, Rakousko-Uherskem a Osmanskou říší. Tento trend ale nebyl dlouhodobý. Filmoví diváci se, v souvislosti s únavou z války a snahou o úniková témata, od válečných filmů odvrátili a v roce 1916 bylo takovýchto titulů uvedeno jen 13 z 500.¹²⁶ Carský režim reagoval snahou o tvrdší regulaci filmové produkce a vlastní produkci¹²⁷. Za účelem filmové propagace probíhající války získala roku 1914 *Skobelevova komise*, pojmenovaná po hrdinovi rusko-turecké války 19. století, monopol na natáčení na frontě. Komise měla od roku 1915 za úkol stimulovat produkci vlasteneckých filmů a podpořit tak ochabující válečné úsilí. Pokusy komise ale nemělo valné úspěchy, protože vyrobeným filmům chyběla umělecká kvalita a přesvědčivost.¹²⁸

1.2 *Revoluce a avantgarda*

Když roku 1916 vlastenecké cítění diváků ochablo, vrátila se filmová studia k výrobě melodramat, literárních adaptací a historických filmů. Pád Romanovské dynastie v únoru/březnu 1917, a především pak s tím spojený zánik cenzury, filmová studia velmi uvítala.¹²⁹ Neustálý nedostatek elektrické energie ovšem omezil možnost promítání a po bolševické revoluci byla kina z příkazu nové vlády zavřena. Filmaři vydrželi v moskevských studiích až do března 1918, kdy tam bylo přesunuto sovětské vedení. Až v tuto dobu se začala studia evakuovat na Krym, pod záštitu bílých důstojníků, a následně, v letech 1919-1920, do exilu v zahraničí. Filmaři zamířili především do Berlína, Paříže a Prahy a jen několik se jich vrátilo opětovně tvořit do Sovětského Ruska.¹³⁰

Bolševici chápali, že perzekuce a použití síly není jediný a samospasný prostředek na vítězství revoluce a i z tohoto důvodu se ruské společnosti prezentovaly prostřednictvím

¹²⁶ ГИНЗБУРГ, Семен С. *Кинематография дореволюционной России*. Moskva: Искусство, 1963. Str. 191-192.

¹²⁷ LISTOV, Viktor. *Early Soviet Cinema: The Spontaneous and the Planned, 1917-1924*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, roč. 1991, č. 2. Str. 122.

¹²⁸ *Tamtéž*. Str. 123 a 126. Také KENEZ, Peter. *Russian Patriotic Films*. In: DIBBETS, Karel, HOGENKAMP, Bert. *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995. Str. 39-41.

¹²⁹ ЛЕБЕДЕВ, Николай А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы*. Moskva: Искусство, 1965. Str. 81.

¹³⁰ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 14-15.

moderní městské kultury. Tato pochopitelně zahrnovala také film.¹³¹ Městská kultura venkov lákala již od 90. let 19. století, ale teprve bolševici se zasadili o její aktivní přenos do rurálních oblastí.¹³² Film se stal uměním „*nové socialistické společnosti – byl technologicky pokročilejší, demokratičtější, a mnohem ‚živější‘, než jakékoliv jiné umění starého světa*“.¹³³

Od roku 1918 začaly sovětské úřady, povětšinou neúspěšně, vytvářet filmové revoluční výbory ve snaze obnovit filmovou produkci v opuštěných studiích. Symbolickým ovládnutím filmového průmyslu se stalo až jeho znárodnění dne 27. srpna 1919. Průmysl nadále podléhal *Lidovému komisariátu osvěty*¹³⁴ a lidovému komisaři Anatoliji Lunačarskému (1875-1933). Filmová produkce byla ovšem zasažena důsledky občanské války a s tím spojeného poškození infrastruktury, hladomorů, nedostatku paliv a všeobecného vzrůstu brutality. Do roku 1919 opustila bolševiky ovládané části Ruska většina kvalifikovaných režisérů, producentů a herců. Absence zkušených tvůrců dala možnost mladým talentům, kteří ve filmu viděli umění budoucnosti určeného pro masy a znázorňujícího možnosti socialistické revoluce.¹³⁵

Lenin vyzdvihoval film nad ostatní formy kultury kvůli jeho propagandistické roli¹³⁶ a v tomto ohledu prohlásil: „*Kdybych mohl mít kontrolu nad médiem pohyblivých snímků, nepotřeboval bych nic víc k obrácení celého světa ke komunismu*“.¹³⁷ Jedním z důvodů byla nízká gramotnost ruského obyvatelstva. Ještě v roce 1920 uměly

¹³¹ *Tamtéž*. Str. 15.

¹³² FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. Str. 259.

¹³³ *Tamtéž*. Str. 452.

¹³⁴ *Dekret o znárodnění filmu (1919)*. In: LEBEDĚV, N. A. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 20.

¹³⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 15.

¹³⁶ *První projevy V. I. Lenina o filmu (1907)*. In: LEBEDĚV, N. A. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 15. Také FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. Str. 451.

¹³⁷ Citováno dle ATTWOOD, Lynne, TUROVSKAYA, Maya. *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*. Londýn: Pandora, 1993. Str. 54.

v Sovětském Rusku čítá pouze dvě pětiny dospělé populace.¹³⁸ V období občanské války z toho důvodu vznikl nový typ filmu. Jednalo se o film agitační či zkráceně „*agitka*“. Šlo o schematické krátké snímky útočící na buržoazii a podporující socialistickou revoluci. Vzdálené oblasti sovětského Ruska a přífrontové oblasti navštěvovaly agitační vlaky schopné promítání.¹³⁹ Případně byly v nouzové promítací sály přetvářeny kostely a vesnické sály.¹⁴⁰ Agitátoři z osádek vlaků, kteří negramotnému obyvatelstvu předčítali titulky, vysvětlovali také publiku děj filmů a sbírali data o náladách obyvatelstva.¹⁴¹ Režisér Dziga Vertov (1896-1954), který pro agitační vlaky vytvářel snímky, si zaznamenal reakce publika v roce 1920 takto: „*Diváci – negramotní nebo pologramotní rolníci sedláku – titulky nečtou. Nemohou proniknout do obsahu věcí. Sledují jednotlivé momenty jako obrázky na pomalovaném vlaku.... Tito, ještě nezkažení diváci, nerozumí divadelním zvyklostem.*“¹⁴² Pod tímto vlivem zformoval v roce 1922 spolu s manželkou Elisabetou Svilovou (1900-1975) a bratrem Michailem Kaufmanem (1897-1980) skupinu *Kinok*.¹⁴³ Skupina viděla budoucnost sovětské filmové tvorby v nefiktivních příbězích zobrazujících skutečný život. Tento skutečný život ale podávali v manipulativní symbolické podobě, která divákům předváděla život v jeho ideální podobě a v budoucnu se přetvořila do podoby socialistického realismu.¹⁴⁴ Orlando Figes soudí, že kořeny tohoto stylu zobrazování lze nalézt již v ruské ikonografické tradici. Fotografický realismus pak vytvořil z filmu sovětské „*umění budoucnosti*“, které přemění filmový záznam v novou realitu.¹⁴⁵

¹³⁸ KENEZ, Peter. *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Str. 73.

¹³⁹ *Směrnice V.I. Lenina o využití filmu při agitační a propagační práci (1920)*. In: LEBEDĚV, N. *A. Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 22-23.

¹⁴⁰ FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. Str. 451-452.

¹⁴¹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 16.

¹⁴² БЕРТОВ, Дзига. *Статьи, дневники, замыслы*. Москва: Искусство, 1966. Str. 90.

¹⁴³ Akronym ze slov Kino a Oko.

¹⁴⁴ TAYLOR, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1919*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. Str. 129.

¹⁴⁵ FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. Str. 452-453.

Roku 1922 Lenin, dle vzpomínek Lunačarského, proklamoval, že „ze všech umění je pro nás nejdůležitější film“. ¹⁴⁶ Téhož roku byla vytvořena první státní společnost *Goskino* ¹⁴⁷. Podléhala od počátku *Lidovému komisariátu osvěty*. ¹⁴⁸ Dva roky poté byl podnik v souvislosti se vznikem SSSR ¹⁴⁹ přejmenován na *Sovkino*. ¹⁵⁰ Společnost cílila na osvětu rolnických mas. Přes tento ideologický úkol využívala zpočátku především starých předrevolučních filmů. Zároveň liberální politika *Nové ekonomické politiky* (NEP) umožňovala pracovat i starým „buržoazním“ filmařům, pod podmínkou, že otevřeně nevystupovali proti revoluci, podřídili se státní cenзуře a vyráběli stanovené poměry zábavných a propagačních snímků. ¹⁵¹ Centrem sovětského filmového průmyslu zůstala Moskva. ¹⁵² Ačkoliv sovětský režim omezoval tematickou a obsahovou stránku filmových děl, neměla sovětská ideologie vliv na styl a umělecké smýšlení tvůrců. V zahraničí se pro jejich tvorbu ujal název „sovětští formalisté“. Filmové tendence SSSR lze ve dvacátých letech rozdělit na umírněné moskevské filmaře a levé avantgardní zástupce leningradské FEKS-Továrna výstředního herce (*ФЕКС- Фабрика эксцентрического актёра*), která působila v letech 1921-1926. ¹⁵³

Proklamovaným cílem bolševiků bylo vytvořit novou podobu lidského bytí. Věřili v marxistické pojetí utváření lidské přirozenosti prostřednictvím historického vývoje a v možnost změny takového vývoje. Klíčovou roli v utváření nového sovětského člověka

¹⁴⁶ ЛУНАЧАРСКИЙ, Анатолий В. *Беседа с В. И. Лениным о кино*. In: БУДЯК, Л. М. *История отечественного кино: Хрестоматия*. Moskva: Канон⁺, 2011. Str. 99. Také TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia, 2016. Str. 49.

¹⁴⁷ Akronym pro Státní kino.

¹⁴⁸ *Směrnice V. I. Lenina o organizaci filmu v podmínkách NEPu (1922)*. In: ЛЕБЕДЁВ, Н. А. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 28-31.

¹⁴⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 16.

¹⁵⁰ Abreviace pro *Sovětské*, či česky správněji *radové*, *kino*. Organizace byla opět přejmenována v roce 1930, 1939 a v roce 1946 včleněna do Minsiterstva kultury.

¹⁵¹ *Směrnice V. I. Lenina o organizaci filmu v podmínkách NEPu (1922)*. In: ЛЕБЕДЁВ, Н. А. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 28-31.

¹⁵² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 16.

¹⁵³ АГАФОНОВА, Наталя А. *Искусство кино: Этапы, стили, мастера: Пособие для студентов вузов*. Minsk: Тецей, 2005. Str. 31.

měli dle představ sovětských vůdců sehrát umělci.¹⁵⁴ Trocký proklamoval na možnostech technického pokroku i možnosti vytvořit „novou, vylepšenou verzi“ člověka¹⁵⁵ a Stalin označil v roce 1932 umělce, konkrétně spisovatele, za „inženýry lidských duší“.¹⁵⁶ Kliment Vorošilov v roce 1925 volal po tom, aby se RKKa stala „nejvděčnějším objektem pro sovětskou revoluční kinematografii. ... Úkolem sovětského filmu je umělecky vzkřísit minulost naší velké revoluce a její Rudé armády“.¹⁵⁷

Umělci zahájili vlastní revoluci proti „buržoasnímu“ umění v přesvědčení, že mohou lidskou mysl přesvědčit vidět svět socialistickým pohledem díky novým formám umění,¹⁵⁸ včetně filmů bez profesionálních herců, využívajících „typy“ z ulice.¹⁵⁹ Lenin naopak toužil povýšit kulturu dělnické třídy na úroveň starých elit. Chtěl „zachovat krásné, vzít to jako příklad, držet se toho, i když je to ‚staré‘. Proč se musíme odvrátit od skutečně krásného... jen proto, že je to ‚staré‘? Proč zbožšťovat nové jako Boha, kterého musíme poslouchat, jen proto, že je to, nové?“¹⁶⁰ Sovětské masy avantgardní experimenty nepřijaly.¹⁶¹

Pro zobrazování RKKa jsou v tomto období důležité tři snímky. Jako první to jsou *Rudí ďáblíci* (*Красные дьяволята*, 1923) režiséra Ivana Perestiana (1870-1935)¹⁶², kteří vypráví o boji dospívajících za RKKa a sovětskou vlast. Jde o typickou groteskní komedii, kde příslušnost k RKKa sehrává jen vedlejší roli. Byl to zároveň první sovětský kasovní

¹⁵⁴ FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. Str. 446-447.

¹⁵⁵ ТРОЦКИЙ, Лев Д. *Сочинения. Серия 6: Проблемы культуры. Том. 21: Культура переходного периода*. Moskva: Госиздат, 1927. Str. 110-111.

¹⁵⁶ FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. Str. 447.

¹⁵⁷ K. J. Vorošilov o filmech pro Rudou armádu (1925). In: LEBEDĚV, N. A. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 68.

¹⁵⁸ FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. Str. 447.

¹⁵⁹ *Tamtéž*. Str. 450.

¹⁶⁰ ZETKIN, Klara. *Reminiscences of Lenin*. Londýn: International Publishers, 1934. Str. 14.

¹⁶¹ FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. Str. 451.

¹⁶² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 23.

hit.¹⁶³ Bratr Miška a sestra Dunjaša pochází z dělnické rodiny a do RKKA vstupují z osobní msty. Bílí nejdříve popravili jejich bratra a machnovci při přepadení stanice zabijí v boji jejich otce, dělníka. Machno je jasně spojen s místním kulakem a prospěchářem. Sourozenci se spojí s černošským akrobatem, bývalým námořníkem, Tomem Jacskonem, aby vstoupili do řad RKKA jako průzkumníci. „*My děti dělníka se musíme bojovat proti násilníkům, vrahům a nepřátelům dělnické třídy. Přijměte nás do řad slavné Rudé armády.*“ První záběr na RKKA ji ukazuje jako vybavenou, disciplinovanou a jednotně světle oděnou sílu. (Viz Obrázek 1.) Hlavní protagonisté hrdinství prokáží tím, že zajmou v takřka nenásilné léčce řadu bílých s proviantem. Při útěky z výzvěd u Machna dojde i na sebeobětování, aby byl splněn úkol, ale sebevražda je i v beznadějně situaci nemyslitelná. RKKA v pojetí filmu chrání mladou proletářskou republiku před obklíčením nepřátelskými státy a Machno je na konci definitivně zajat právě hrdiny filmu.

Dalším důležitým snímkem je film Jakova Protazanova (1881-1945) *Jednačtyřicátý* (*Сорок первый*, 1927) založený na novele Borise Lavreněva (1891-1959), populárního autora šestákových románů, vydané poprvé roku 1924.¹⁶⁴ V roce 1928 se stal třetím nejnavštěvovanějším filmem a jeho recenze byly převážně kladné, i když jej někteří kritici označili za primitivní, dekadentní či západní.¹⁶⁵ Ženská hrdinka filmu Marjutka pochází z dělnického prostředí a v Rudé armádě slouží jako velmi zkušená odstřelovačka, která na začátku příběhu zasáhla již 40 cílů. Její jednotka bojuje v exotickém prostředí Karakumské pouště a nepřítelem nejsou jen bílé jednotky, ale i místní lapkové, nomádi a především nehostinná poušť s extrémním horkem a nedostatkem vody. Místní, pomáhající bílým, jsou vyobrazeni jako bezohlední a amorální a naopak ti, kteří pomáhají rudým, jsou upřímní a pohostinní. Právě v poušti jednotka zadrží krásného poručíka bílé armády Govorucha-Otroka, který převáží zprávu od admirála Kolčaka ke generálu Děnikinovi. (Viz Obrázek 2.) Marjutka ještě s dalšími doprovází Govorucha do štábu rudých, aby tajemství vyzradil, ale v rozbouřených vodách Kaspického moře přežívá jen ona a Govoruch. Ocitají se sami na opuštěném ostrově a zamilují se do sebe. Mladá krásná dívka nachází její ženskou

¹⁶³ NORRIS, Stephen M. *Defending the Motherland: The Soviet and Russian War film*. In: BEUMERS, Brigit. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, Inc., 2016. Str. 409.

¹⁶⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 23.

¹⁶⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Movies for the Masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1992. Str. 113-114.

podstatu, kterou skrývala její uniforma a upadá do náruče krásného mladého muže, nepřítele, který ovšem jeví známky možné změny. V okamžiku, kdy mohou být zachráněni parníkem bílých, Marjutka zabíjí svoji čtyřicátou první oběť, aby zabránila doručení zprávy Děnikinovi, a následně propadá hoři nad ztrátou milého. Zvítězila jako bolševik, ale prohrála jako žena. (Viz Obrázek 3.)

Třetím důležitým snímkem je pak *Arzenál* (*Арсенал*, 1929) Alexandra Dovženka (1894-1956). Film vypráví děj nepřerušovaně od první světové války až do války občanské. Dovženko využívá rychlou montáž, ve které jsou vojáci bojující na frontě světové války vyobrazeni jen jako stínové siluety. Jsou tak anonymizováni a vyobrazeni jako nedůležití. Bojové scény v celém snímku jsou záměrně nepřehledné a nelze jasně určit, která strana vítězí. (Viz Obrázek 5.) Snímek zobrazuje utrpení války prostřednictvím zmrzačených a hladovějících v kontrastu se spokojenými carskými elitami. (Viz Obrázek 4.) Hlavní postavou je ukrajinský dělník Timoš, který opustí rozpadající se frontu, aby se opět stal dělníkem. V průběhu filmu vstoupí k rudým v jejich boji proti ukrajinským nacionalistům. Boj je ovšem veden na základě třídních rozporů. Dovženko dává při vykreslování děje přednost hrůzám války nad slávou a hrdinstvím. Scény jsou pokryta nepohřbenými těly a koňmi bez jezdců. V závěrečné scéně obsluhuje Timoš kulomet a poté, co mu dojde munice, je zajat a postaven před popravčí četou. Ta jej nemůže zasáhnout. Nakonec roztrhne vlastní blůzu a žádá o zastřelení. Popravčí četa vyděšeně prchá. (Viz Obrázek 6.) *Arzenál* byl dobovou kritikou popsán jako film „*nepochopitelný pro miliony a neurčený pro miliony*“.¹⁶⁶

Ve 20. letech bylo tématům revoluce věnováno asi 200 filmů, 15 % celkové filmové produkce. Válka v nich ovšem sloužila jen jako příběhové pozadí a filmy se držely předválečných modelů. Šlo především o melodramata a rodinné tragédie. Možné rodinné vazby na bílé byly sice již v tomto období problematické¹⁶⁷, ale zatím ještě ne přímo zločinné. Revoluce, jakožto stěžejní dějinný zlom pro sovětskou společnost, upozadila drama první světové války jen do role původce a občanská válka byla příliš složitá pro množství zapojených a bojujících stran jak v domácí, tak i zahraniční rovině. Zároveň

¹⁶⁶ ГЕЙМАН, Виктор. *Почему зрителю нравится одно, а критику другое*. In: *Кино*, Roč. 1929, č. 19. Str. 2-3. Citováno dle YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 28.

¹⁶⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 22.

společenská nálada po autorech požadovala zaměření na přítomnost a budoucnost, a tak byl operační prostor pro vytváření nostalgických snímků o občanské válce jen omezený.¹⁶⁸

1.3 Stalinská výstavba

K desátému výročí říjnové revoluce, roku 1927, se velká část filmových tvůrců pokusila vytvořit oslavné filmy. V letech sovětské kulturní revoluce, kterou lze datovat roky 1928/1929-1932¹⁶⁹, byly avantgardní filmy a filmy určené čistě jen pro pobavení diváků napadány jakožto zbytečné pro socialistickou společnost.¹⁷⁰ Symbolismus byl označen za nežádoucí, neboť vedl, dle dobového tisku, k „rozkoľu realistických forem v myslích masových diváků“. ¹⁷¹ Kulturní revoluce byla zakončena včleněním všech forem umění pod oborové svazy, jejichž úkolem bylo prosazovat v tvorbě jednotnou stranickou kulturu.¹⁷² V období masové státní výstavby a urychlené ekonomické přestavby byla pro sovětský stát nostalgie nežádoucí. Zároveň se stala, v rámci představ zahraničního ohrožení SSSR, nežádoucími i pacifistická sdělení.¹⁷³ SSSR proděľával urychlenou militarizaci, aby se ochránil proti kapitalistickému obklíčení.¹⁷⁴

Ačkoliv byl *socialistický realismus* přijat jako oficiální vzor umělecké tvorby až v roce 1934, tak k ideologizaci sovětské kinematografie docházelo již v průběhu 20. let¹⁷⁵, především prostřednictvím první *Všesvazové konference strany o filmu*, konané v roce 1928.¹⁷⁶ Zlomovým bylo nařízení Ústředního výboru *Všesvazové komunistické strany (bolševiků)* (ÚV VKS(b)) „O Rekonstrukci literárních a uměleckých organizací“

¹⁶⁸ Tamtéž. Str. 28-29.

¹⁶⁹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 75.

¹⁷⁰ ХОХЛОВА, Екатерина. *Обломки империи*. In: ПАРФЕНОВ, Лев. *Российский иллюзион*. Moskva: Материк, 2003. Str. 99-100.

¹⁷¹ РУДОЙ, Яков. *Наша кинематография и массовой зритель*. In: *Советский экран*, roč. 1929, č. 37. Str. 17. Citováno dle YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 20.

¹⁷² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 75.

¹⁷³ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 20.

¹⁷⁴ LITERA, Bohuslav. *Historie Rudé armády 1917-1941*. I. díl. Praha: Libri, 2009. Str. 142.

¹⁷⁵ GILLESPIE, David. *Russian Cinema*. Londýn: Longman, 2003. Str. 104.

¹⁷⁶ *Všesvazová konference strany o filmu*. In: LEBEDĚV, N. A. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 72-77. Zhodnocení vlivu viz KAGANOVSKY, Lilya. *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound, 1928-1935*. Bloomington: Indiana University Press, 2018. Str. 29.

z 23. dubna 1932.¹⁷⁷ Poté již, dle Gillespieho, „žádný film, kniha či obraz nemohli být bez socialisticko realistického obsahu a poselství... historický film, komedie a válečný film byl také politickým filmem“.¹⁷⁸ V tomto období dotvořený obraz boje o setřesení okovů třídní nespravedlnosti, a jeho hrdinů vystavených na základě *socialistického realismu*, se stal *premediativním* vzorem pro glorifikaci hrdinů bitevních polí Velké vlastenecké války.¹⁷⁹

V roce 1932 období relativní umělecké svobody, z období revoluce a NEPu, zcela skončilo. Slovy jednoho z mnoha sloganů stalinského období se filmy a jejich tvůrci ocitli „ve službách státu“ ve snaze vytvořit umění, které bude oslovovat miliony. Kinematografie měla nyní za úkol nejen bavit a vzdělávat své diváky, ale rovněž podporovat sociální, politické a ekonomické cíle státu.¹⁸⁰ Zvýšená kontrola filmového průmyslu měla za důsledek pokles uvedených filmů, kdy v roce 1933 bylo uvedeno jen 35 snímků.¹⁸¹ Mezi novými potřebami státu byla také zvýšená nacionalizace a militarizace společnosti. V souvislosti s touto politikou byli v roce 1936 cizinci požádáni, aby buď opustili zemi, či přijali sovětské občanství¹⁸² a v rámci snah o militarizaci získal větší roli válečný film.¹⁸³

Nové oficiální sovětské umění, tzv. *socialistický realismus*, bylo představeno a přijato jako státní estetická forma na prvním kongresu *Svazu spisovatelů* v srpnu 1934.¹⁸⁴ Cílem bylo zobrazovat život takový, jaký má být dle sovětských představ, ve formě přístupné milionům běžných diváků. Individualismus a originalita nebyly nadále v umělecké tvorbě 30. let oceňovány.¹⁸⁵ Novost kultury nevycházela již z originalnosti

¹⁷⁷ БУДЯК, Л. М. *История отечественного кино: Хрестоматия*. Moskva: Канон+, 2011. Str. 195.

¹⁷⁸ GILLESPIE, David. *Russian Cinema*. Londýn: Longman, 2003. Str. 113.

¹⁷⁹ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 406.

¹⁸⁰ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 30.

¹⁸¹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*. Austin: University of Texas Press, 1991. Str. 240-241.

¹⁸² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 76.

¹⁸³ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 30.

¹⁸⁴ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 78.

¹⁸⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 35-36.

formy, ale jen z novosti obsahu.¹⁸⁶ Ve filmovém průmyslu byl *socialistický realismus* přijat roku 1935 na *Všesvazové tvůrčí konferenci kinematografických věcí*.¹⁸⁷ Nešlo ovšem nikdy o jasně daný formát, ale soubor doporučených postupů. Zásadní byla jednoduchost formy a obsahu se snadno pochopitelnou zprávou v souladu se státními a stranickými cíli. Zobrazování aktivního kladného hrdiny a snadno identifikovatelné postavy nepřátel.¹⁸⁸ Stalinské umění pracovalo s „*časem, minulostí a pamětí... za účelem grandiózního politicko-estetického projektu, který dokončoval projekt revoluční*“.¹⁸⁹ Stalinská kinematografie sama utvářela historické mýty bez jejich zakotvení v jiných médiích. Vytvářely přetrvávající interpretace minulosti a zároveň měnily *paměť* společnosti na tuto minulost prostřednictvím předpřipravených obrazů.¹⁹⁰

Pro svobodomyšlné režiséry, především ty avantgardní z 20. let, šlo o zásadní, ale nikoliv nepřekonatelnou, překážku. Navíc s nástupem zvukového filmu a jeho technickým omezením musela do pozadí ustoupit montážní škola a filmy se staly statictějšími.¹⁹¹ S nástupem puritánského stalinismu mizí ve filmech sexualita a násilí a s ohledem na pravidlo o vině prostřednictvím příbuzenství nebylo rovněž vhodné upozorňovat na rodinné rozpory v rámci občanské války.¹⁹² S nástupem zvukového filmu se také objevil nový populární žánr hudebních komedií¹⁹³ a zvukový film se stal novým cílem ukázky

¹⁸⁶ ČINÁTL, Kamil. *Filmová paměť stalinismu: Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání*. In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr. *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: CASABLANCA, 2012. Str. 309.

¹⁸⁷ KAGANOVSKY, Lilya. *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound, 1928-1935*. Bloomington: Indiana University Press, 2018. Str. 29.

¹⁸⁸ KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. Str. 143-145.

¹⁸⁹ DOBRENKO, Evgeny. *Stalinist Cinema and the Production of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. Str. 1.

¹⁹⁰ NORRIS, Stephen M. *Defending the Motherland: The Soviet and Russian War film*. In: BEUMERS, Brigit. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons. Inc., 2016. Str. 410.

¹⁹¹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 31.

¹⁹² *Tamtéž*. Str. 28-29.

¹⁹³ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 82-88. Také YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 31.

technického pokroku a dalšího růstu kultury sovětské vesnice.¹⁹⁴ Roku 1934 připadalo na 17470 promítaček němého filmu ve venkovských oblastech Sovětského svazu pouze 24 projektorů schopných přehrát film zvukový. Do roku 1939 stoupl toto číslo na 6 670 zvukových projektorů na sovětské vesnici.¹⁹⁵

Nejúspěšnějším filmem 30. let¹⁹⁶ byl *Čapájev* (*Чапаяев*, 1934) režisérů Georgije (1899-1946) a Sergeje (1900-1959) Vasilijevových. Dokázal prodat více než 50 milionů lístků za pět let promítání, a určil tak představu o filmu určeného pro miliony. Byl zároveň zábavný a politicky angažovaný. Premiéra filmu proběhla 7. listopadu 1934, na 17. výročí bolševického ovládnutí Petrohradu.¹⁹⁷ Stalin viděl během prvního a půl roku film tucetkrát, detailně znal jeho scény a dialogy, a při každém zhlédnutí herce a příběh znovu analyzoval.¹⁹⁸ V březnu 1936 Stalin o *Čapájevovi* řekl, že „je to, pochopitelně, nejlepší film.“¹⁹⁹ Do konce stalinismu šlo o kanonický film, paradigma *socialistického realismu*. I když se jednalo mnohem více o film určený pro zábavu, než o politicko-kulturní fenomén.²⁰⁰

Námětem se stala autobiografická novela Dimitriho Furmanova z roku 1923, který v roce 1918 vstoupil do Strany a o rok později do Rudé armády jakožto komisař divize Vasilije Čapájeva. Čapájevův vztah s otcovskou postavou komisaře se vyvíjí od

¹⁹⁴ *Zvukový film na vesnici (1935)*. In: LEBEDĚV, N. A. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 113-115.

¹⁹⁵ *Připomínky J. V. Stalina o filmu na XVIII. sjezdu strany (1939)*. In: LEBEDĚV, N. A. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu*. Praha: Orbis, 1950. Str. 46.

¹⁹⁶ TUROVSKAYA, Maya. *The Tastes of Soviet Moviegoers during the 1930s*. In: LAHUSEN, Thomas, KUPERMAN, Gene. *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*. Durham – Londýn: Duke University Press, 1993. Str. 100.

¹⁹⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 29 a 37.

¹⁹⁸ HELLBECK, Jochen. *Stalingrad: The City that Defeated the Third Reich*. New York: PublicAffairs, 2015. Str. 25.

¹⁹⁹ «Картина сильная, хорошая, но не 'Чапаяев'...» Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров. 1935-1937. In: *Киноведческие записки*, roč. 2003, č. 63. Str. 168. Citováno dle YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 43.

²⁰⁰ TUROVSKAYA, Maya. *The Tastes of Soviet Moviegoers during the 1930s*. In: LAHUSEN, Thomas, KUPERMAN, Gene. *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*. Durham – Londýn: Duke University Press, 1993. Str. 101.

podezřívavosti k oddanému obdivu. Čapájevova divize je na začátku filmu otrhaná a nedisciplinovaná. (Viz Obrázek 8.) Komisař Furmanov, zobrazující stranu, přichází na pomoc v pravou chvíli. Ukazuje Čapájevovi možnost vést své muže inteligentněji a dokonalým příkladem. Při konfliktu o vedení divize rozporuje Čapájevovu otázku „*Kdo velí divizi? Já nebo vy?*“ odpovědí „*Vy. A Já.*“. Konstatuje tak jednotu vojenského velení a stranického dohledu. Jejich spory jsou řešeny ve stereotypním politickém vnímání. Zodpovědný straník Furmanov zachraňuje vzpurného Čapájeva před ním samým. Postava komisaře je, v kontrastu k Čapájevovi, nesympatická. Čapájev sám je postava zpochybňující komisařovu autoritu a dodávané informace. Zároveň je to typický sebeobětavý hrdina, který je jako jedinec ovlivňován rolí Strany v postavě komisaře Furmanova. Čapájev je ale individualista, který není motivován ideologicky, a jeho rudí prohrávají kvůli nedostatečné připravenosti.

Druhá příběhová (romantická) linie filmu, mezi Čapájevovým mladým pobočníkem Petkem a kulometčicí oddílu Ankou, se v románu nevyskytuje. Jde o první případ frontového romantického příběhu v sovětském válečném filmu. Jsou tak pozměněny dřívější romantické linky, které byly zaměřeny na lásku v zápolí či doma. Petka s Ankou jsou spíše spolupracovníci než milenci. Anka se stává modelovým příkladem nové sovětské ženy a nové sovětské lásky. (Viz Obrázek 9.) V poslední třetině filmu se sama ujímá kulometu vprostřed bitevní vřavy a aktivně přivádí posily na pomoc překvapené a decimované Čapájevově divizi. Je sice pozdě na záchranu jejího milovaného Petky a Čapájeva, ale zachraňuje tak revoluci. Anka je symbolem budoucnosti. Zůstává naživu a přimknuta k cílům revoluce. Film z roku 1934 Čapájeva ustanovil jakožto ikonu sovětského hrdinství.²⁰¹ Čapájev byl z pohledu nového sovětského režimu dokonalý hrdina. Nevzdělaný rolník, kterého revoluce a přirozený talent vynesl na pozici velitele divize. (Viz Obrázek 7.) Film pak kanonizoval obraz velitele Rudé armády jakožto hrdiny revoluce.

Dalším důležitým filmem 30. let o ruské občanské válce bylo dílo Jefima Dzigana (1898-1981) *My z Kronštadu* (*Мы из Кронштадта*, 1936). Snímek kombinoval patos, humor, dobrodružství a silnou politickou zápletku. Diváci a kritici oceňovali především

²⁰¹ HELLBECK, Jochen. *Stalingrad: The City that Defeated the Third Reich*. New York: PublicAffairs, 2015. Str. 25.

rychlý dobrodružný děj.²⁰² Premiéru v Moskvě vysílalo najednou 13 kinematografů. Sám Stalin ho viděl nejméně třikrát. Film byl velmi dobře přijat také ve Francii, kde vyhrál na Mezinárodní filmové výstavě roku 1937 jednu z cen.²⁰³ První příběhovou linkou filmu je příběh spojení civilního obyvatelstva, armády a námořnictva s cílem odrazit bílý útok a zachránit město. Druhá linka vypráví o vztahu politického komisaře Martynova a nestranického námořníka Arťoma. Martynov se identifikuje jako „*člen strany od roku 1901*“ a pokouší se zachránit morálně se rozkládající jednotku kronštatdtských námořníků. Arťom je na začátku příběhu vyprofilován jako zloděj, sukničkář a rváč. Martynova snaha vyústí ve vytvoření bojeschopného oddílu, který je schopen zastavit útok bílých a při panice z útoku tanků zastavuje své muže slovy: „*Komunisté stůjte! Ani krok zpět.*“ (Viz Obrázek 10.) Arťom se proměňuje až ve chvíli, kdy je spolu s komisařem, mladým chlapcem a dalšími po boji zajat a i přes hrozící smrtelné nebezpečí se Martynov hrdě hlásí ke svému členství ve Straně. Nestraníci se mohou zachránit. Přesto i Arťom a mladý chlapec vystoupí kupředu, jakožto komunisté. Bílí neušetřují ani chlapce a zajatce-komunisty odvádí k trestu smrti svržením z útesu do moře. Arťom se dokáže rozvázat, ale nemůže již komisaře zachránit. Přesto jeho tělo odtáhne na pobřeží a ochrání jeho stranický průkaz.²⁰⁴ (Viz Obrázek 11.) V průběhu svého útoku se musí převléci do ženských šatů. Nyní zažívá sexistický nátlak, který sám dříve vůči ženám uplatňoval a dokončuje tak svoji převýchovu v *nového sovětského muže*. Arťomovo prožžení vyústí v jeho převzetí vůdčí role komisaře Martynova. Inspiruje námořníky k pomoci vyčerpaným komunistickým silám na frontě a vede úspěšný protiútok v triumfálním závěru. (Viz Obrázek 12.) Na rozdíl od Čapájeva musí komisař Martynov Arťoma skutečně „zachránit“ od jeho dřívějšího já a nechat jej prohlédnout přínos komunistického zřízení.

Třetím velkým filmem 30. let o Rudé armádě v období občanské války byl *Ščors* (*Щорс*, 1939) režiséra Alexandra Dovženka. *Ščors* byl velmi dobře přijat hlavně kvůli osobnímu zainteresování samotného Stalina.²⁰⁵ Ščors ve filmu vystupuje jako vzorový

²⁰² ДЗИГАН, Ефим. *Четверть века: Мы из Кронштадта*. In: *Советский экран*, roč. 1961, č. 8. Str. 4-5.

²⁰³ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 46.

²⁰⁴ Jde o součást širší snahy druhé poloviny 30. let o „zbožštění“ stranického průkazu, kterou budeme moci sledovat i v budoucích snímcích.

²⁰⁵ LIBER, George O. *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. Londýn: British Film Institute, 2002. Str. 164-165.

důstojník dobové RKKA – čistý, bezchybně upravený a vzpřímený. (Viz Obrázek 13.) Jde o odraz v druhé polovině 30. let vypracovaného žebříčku hodnot a chování straníků – střízlivost, sexuální zdrženlivost, čestnost, otevřenost a loajalita. Vzhledově navazuje na podobu Ježíše Krista v ortodoxní tradici. Ščors je archetyp hrdiny-profesora. Ve chvíli, kdy nedohlíží na své muže, tak pracuje ve své pracovně obehnané knihami. Jeho obraz se odvolává na zpodobnění Lenina ze zpravodajských záběrů a ve filmu Lenina také často cituje. Pro úspěch revoluce opustil zcela svůj civilní život a poddává se absolutní askezi. Šcorsovi podřízení vojáci jsou vysněným modelovým příkladem – skvěle disciplinovaní, dobře vystrojení a motivovaní tak, že je dopředu jisté, že nemohou mít potíže porazit špatně připraveného nepřítele. Ščors je navíc motivuje mnoha projevy a přednáškami předtím, než vojáci mohou vyrazit do boje. Jde o obraz skutečně moderní armády. (Viz Obrázek 14.)

Zapojení žen do revolučních bojů ruské občanské války řešil film Lea Arnštama (1905-1979) *Přítelkyně* (*Подруги*, 1935). Stalin film shlédł přinejmenším třikrát.²⁰⁶ Příběh sleduje osudy 4 přátel – dívek Zoji, Nataši, Asji a chlapce Senka. Po úvodu, který ještě dětskou čtveřici jasně, prostřednictvím písně a strhnutí davů, ustanoví jako komunisty revolucionáře bojující proti carskému režimu již před vypuknutím první světové války, se děj přesouvá do druhého roku války občanské. Dívky nejdříve figurují jako sestřičky v poli zatímco Senka slouží v RKKA. Ačkoliv dívky nejsou vojáci, chovají se uvědoměle, iniciativně a odvážně bez ohledu na vlastní bezpečí. Pomáhají také vojákům nabíjet kulomet. Reprezentují více dobový kontext ženy, než obraz minulosti, když i přes jejich odvahu a záslužnou práci zůstávají krásnými a okouzujícími ženami. Je také jasně ukázán milostný vztah mezi Senkou a Zojou, která s ním čeká chlapce. Musí ovšem také zaplatit daň války, kdy jsou dvě z dívek zajaty a následně je Asja těžce raněna. (Viz Obrázek 15.) Ve chvíli, kdy umírá, obrací se k publiku se slovy: „*Komsomolci žijte tak, aby polovina dívek světa byla, jako jsme my.*“ Na konci snímku pak Zoja s Natašou odjíždějí do bitvy bok po boku s muži. (Viz Obrázek 16.)

Zvláštní kategorií vznikajících snímků byly ty, které predikovaly budoucí konflikty. Hlavním zástupcem zaměřeným na válečnou připravenost je snímek Jefima Dzigana *Jestli*

²⁰⁶ «Картина сильная, хорошая, но не „Чапаяв“...» Записи бесед Б. З. Шумяцкого с И. В. Сталиным после кинопросмотров. 1935-1937. In: *Киноведческие записки*, roč. 2003, č. 63. Str. 153. Citováno dle YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 52-53.

zítra bude válka (*Если завтра война...*, 1938).²⁰⁷ Začíná v mírovém období, kdy ukazuje výdobytky získané socialistickou revolucí. Silným motivem je stejnojmenná agitační píseň. Nepřítel je kombinací nacistického Německa, Francie a Velké Británie a přepadává sovětské hranice v noci. Rudoarmějci dokáží tento nápor zastavit neobyčejným osobním hrdinstvím a sebeobětováním a se zbraní v ruce se připojí i ženy civilistky. Perfektní koordinace moderních sovětských zbraní a odhodlanost obyvatel SSSR vede k jednoznačnému rychlému vítězství.

Mezi lety 1933-1940 vzniklo 308 hraných filmů, z nichž se 61 zaměřilo na revoluci a občanskou válku.²⁰⁸ Šlo v nich především o potvrzení kultu Lenina a na něm vystavěném novém kultu stalinském. Ačkoliv se filmy odehrávají v průběhu občanské války, jde o filmy politické, pro které je válka a zobrazování Rudé armády jen pozadím příběhu.²⁰⁹ Vývoj od Čapájeva k Ščorsovi ukazuje snahu filmařů 30. let o posun vnímání občanské války, a tím o představování modelových obrazů nové, disciplinované, společnosti. Zatímco Čapájev je jen kontrolován, ale zůstává individualitou, tak Art'om se díky snaze komisaře proměňuje v ideálního člověka. Ščors je již komisařem sám pro sebe, protože si zcela přivlastnil stranické principy.²¹⁰ Koncem 30. let začala být interpretace látky ruské občanské války na filmovém plátně obtížná a ne každý film byl povolen. Například u filmu Ščors byl v průběhu jeho přípravy zatčen pro špionáž bývalý Ščorsův poručík, a konzultant filmu, Ivan Dubovoj. Následně byl v rámci čistek v RKKA v roce 1938 zastřelen.²¹¹ Cenzurní opatření zastavila množství projektů již ve fázi výroby a Stalinův osobní zájem o filmovou tvorbu zhoršil, již tak napjatou, atmosféru panující mezi filmaři.²¹²

²⁰⁷ *Если завтра война...* [online], КиноПоиск [cit. 2018-05-28]. Dostupné z: <https://www.kinopoisk.ru/film/42451/>.

²⁰⁸ KENEZ, Peter. *Soviet cinema in the age of Stalin*. In: TAYLOR, Richard, SPRING, Derek. *Stalinism and Soviet Cinema*. New York: Routledge, 2006. Str. 56.

²⁰⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 32.

²¹⁰ *Tamtéž*. Str. 49.

²¹¹ *Tamtéž*. Str. 47.

²¹² KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. Str. 127-140.

1.4 RKKA jako opora systému

Dělnicko-rolnická rudá armáda byla oficiálně založena 15. ledna 1918 z nutnosti nahradit neefektivní, nedisciplinované a nevybavené Rudé gardy. I tato nově vznikající revoluční armáda byla stále špatně vybavena, trpěla masovými dezercemi a pod vlivem bývalých carských důstojníků docházelo i k drobným povstáním a odpírání poslušnosti.²¹³ Přestože většinu mužstva tvořili vojáci rolnického původu, nejukázněnější složku tvořili vojáci pocházející z dělnických vrstev, o které se ideologicky opíral sovětský režim. V budoucnu dělnické kádry nahradily v důstojnických úlohách původní, nadále využívané, carské důstojníky.²¹⁴ I přes problematickou kvalitu jednotek dokázala RKKA během let 1918-1920 zvítězit v ruské občanské válce, odrazit zahraniční velmocenskou intervenci a získat dočasnou, ale pro zachování západních hranic rozhodující, převahu v polsko-sovětské válce.

RKKA se sama chápala jako nový typ revoluční organizace. Neměla sloužit jen jako ozbrojená opora socialistického státu, ale také jako edukační organizace, která měla být nástrojem sociální a kulturní modernizace společnosti prostřednictvím výuky marxisticko-leninského učení, gramotnosti, ateismu, kultury a osobní hygieny.²¹⁵ Tato idea byla vtělena i do původního znaku RKKA, kde se vedle rolnického srpů, či původně pluhu, a dělnického kladiva nachází také meč a kniha.²¹⁶ RKKA byla již od dob občanské války budována jako třídní armáda podřízená bolševické straně a v jejích řadách působili političtí komisaři, celé stranické organizace a jednotliví členové ruské komunistické strany či Komsomolu.²¹⁷ Před sovětskou společností ležel po ukončené občanské válce úkol vytvořit nový branný systém Rudé armády, předvojenské přípravy a výcvikových postupů.²¹⁸ Rudá armáda se v průběhu dvacátých a třicátých let vyvinula z malé revoluční

²¹³ FIGES, Orlando. *Lidská tragédie: Ruská revoluce 1891-1924*. Praha – Plzeň: BETA – Dobrovský a Ševčík, 2000. Str. 552-564.

²¹⁴ MALIA, Martin. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917-1991*. Praha: Argo, 2004. Str. 132-133.

²¹⁵ REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Str. 2.

²¹⁶ HELLBECK, Jochen. *Stalingrad: The City that defeated the Third Reich*. New York: PublicAffairs, 2015. Str. 23.

²¹⁷ LITERA, Bohuslav. *Historie Rudé armády 1917-1941*. I. díl. Praha: Libri, 2009. Str. 99.

²¹⁸ REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Str. 9.

armády ovládající zastaralou techniku a s neformálními vztahy mezi veliteli a řadovými vojáky v moderní mechanizovanou masovou sílu s tradiční sociální mezerou mezi důstojníky a mužstvem.²¹⁹

Hlavním teoretikem sovětského vojenství se, po neúspěšném období Lva Davidoviče Trockého (1879-1940), stal v jeho počátku Michail Vasiljevič Frunze (1885-1925). Po zkušenostech s první světovou válkou, ruskou občanskou válkou, zahraniční intervencí a polsko-sovětskou válkou, a v návaznosti na Marxovu teorii třídního boje, prosadil teorii obrany Sovětského svazu jakožto tzv. bojujícího státu. V takovém strategickém plánu měly být aktivity celé společnosti absolutně podřízeny obraně národní bezpečnosti v neodvratném zápase s „*kapitalistickým západem*“. Frunze poukázal na potřebu dlouhodobého budování technické základny pro válku, kdy již nelze pokročilé moderní technologie vyrobit a ovládnout v krátkém časovém období a na válečných přípravách tak musí společnost participovat již v mírovém období. V době války se pak měla mobilizovat pro válečné úsilí celá společnost i ekonomika.²²⁰ Armáda tak nebyla společenstvím existujícím samo pro sebe, ale byla silně ovlivněna a provázána s civilní společností a chování vojáků v období míru i ve válce bylo více ovlivněno civilní zkušeností než službou v armádě.²²¹

Kult zápasu vystavěný na příbězích občanské války ospravedlňoval v militantním pojetí světa nejen Stalinovy argumenty o obnovení třídního boje koncem 20. let, ale zanechal v generaci, která nemohla prožít období občanské války aktivně, pocit méněcennosti. Na konci dvacátých let tak mezi mladými komunisty převládal pocit, že „*nezbylo nic, co bychom mohli udělat*“ a touhy po „*něčem, co by nás probudilo a vyčistilo vzduch (někteří lidé dokonce sní o válce)*“.²²² Tisk zaplavený zprávami o britských špionech a invazních plánech ospravedlňoval zahájení pětiletého plánu se zaměřením na

²¹⁹ *Tamtéž*. Str. 3.

²²⁰ COETZEE, Daniel, EYSTURLID, Lee W. *Philosophers of War: The Evolution of History's Greatest Military Thinkers, Volume 2: The Modern World, 1815-Present*. Santa Barbara: Praeger, 2013. Str. 30-32.

²²¹ REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Str. 1-2.

²²² FIGES, Orlando. *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia*. Londýn: Penguin books Ltd., 2008. Str. 73.

těžký průmysl a nové budování ozbrojených složek.²²³ Docházelo ovšem ke konfliktu o způsob budování armády. Tento konflikt postupně vykrytalizoval ve spor mezi tradičním pojetím budoucí války, navázaným na zkušenosti občanské války, a modernizačním křídlem, které počítalo s teorií tzv. hlubokého úderu.²²⁴ Teorie hlubokého úderu spočívala v ofenzivním nasazení bombardovacího letectva a výsadkových jednotek, v koordinaci s mechanizovanými sbory, se zacílením na nepřátelský týl a jeho strategicky důležité body v hloubce jeho území.²²⁵ Na počátku třicátých let nakonec zvítězila idea modernistického křídla a průmysl se zaměřil na naplnění této idey. Po čistkách v armádě v roce 1937 nahradil teorii hlubokového úderu důraz na kombinovaný boj a spolupráci jednotek jen v hloubce fronty.²²⁶

O organizaci poválečné RKKA rozhodl v roce 1921 desátý stranický kongres. Rudá armáda měla mít smíšený miličně-pravidelný charakter. Moderní RKKA, která utvářela její obraz pro meziválečnou společnost, vzniká až díky Frunzeho reformě z let 1924-1925, kdy byl skutečně vytvořen moderní systém branných regulérních jednotek s podporou jednotek teritoriálních. Armáda, díky jejímu brannému charakteru, odrážela sociální a ekonomické změny, které se odehrávaly v celé sovětské společnosti. Sovětská společnost byla většinou rolnická a Rudá armáda tak musela v počátcích přirozeně využívat jen sociální a vzdělávací potenciál takto omezené populace. Předně proto tvořila většinu armády jen nesespecializovaná pěchota a jezdeckvo. Přesto armáda až do roku 1939 nezrcadlila složení společnosti, ale cíleně se pokoušela vzdělané jednotlivce a dělníky získat pro regulérní jednotky a osoby rolnického původu umísťovat do jednotek teritoriálních. Cílem bylo udržet „*třídní nepřátele*“ mimo jádro armády. Zároveň měla armáda indoktrinovat chudé rolnictvo tak, aby se mohlo v budoucnu ujmout vůdčích rolí ve své oblasti.²²⁷

²²³ MALIA, Martin. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917-1991*. Praha: Argo, 2004. Str. 216. Také FIGES, Orlando. *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia*. Londýn: Penguin books Ltd., 2008. Str. 73-74.

²²⁴ LITERA, Bohuslav. *Historie Rudé armády 1917-1941*. I. díl. Praha: Libri, 2009. Str. 143.

²²⁵ COETZEE, Daniel, EYSTURLID, Lee W. *Philosophers of War: The Evolution of History's Greatest Military Thinkers, Volume 2: The Modern World, 1815-Present*. Santa Barbara: Praeger, 2013. Str. 325-331.

²²⁶ LITERA, Bohuslav. *Historie Rudé armády 1917-1941*. II. díl. Praha: Libri, 2009. Str. 95.

²²⁷ REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Str. 6-12.

Brannou povinnost a její vykonání zajišťovali v Sovětském svazu společnými silami armáda, Strana, družstva a Komsomol. Vzdálenější oblasti svazu i přes toto společné úsilí unikaly vojenské službě až hluboko do 30. let.²²⁸ V pravidelné armádě trvala služba pět let, ale do roku 1939 trávili vojáci u nespecializovaných druhů zbraně ve výcviku pouze dva roky a zbylé tři sloužili v rámci dlouhodobé dovolenky.²²⁹ Služba příslušníků teritoriálních jednotek trvala rovněž pět let, ale vojenský výcvik prováděli pouze jeden až dva měsíce v roce a po zbytek času zůstávali nadále zaměstnáni v civilním sektoru.²³⁰ Hlavní odlišností RKKA od ostatních světových armád se stala existence politických pracovníků Politické správy RKKA (PURKA) sloužících přímo v jednotkách.²³¹

Armáda poprvé výrazně narostla v letech 1931-1934, kdy zmobilizovala množství teritoriálních jednotek. Druhý růst nastal mezi lety 1935-1939, kdy byly postupně převedeny teritoriální jednotky na jednotky regulérní. Tímto krokem se Rudá armáda zbavila zálohy v podobě teritoriálních jednotek a přišla o část pracovní síly v průmyslu a zemědělství, čímž ještě více zhoršila své zásobovací a kádrové personální obtíže.²³² Poslední velký růst zažila armáda v letech 1938-1941, kdy byla povinná vojenská služba navýšena o jeden rok, a to na tři roky.²³³ Přesto nebylo pro doplnění armády na tabulkové počty nikdy dostatek rekrutů a záložníků.²³⁴

Občanská válka, i přes značnou devastaci státu, byla i inspirující a vznikl kolem ní kult „*bojujícího bratrství*“.²³⁵ Ve 30. letech se občanská válka stala základem politické výchovy obyvatelstva Sovětského svazu – spolupráce Strany a pracujících umožní zvítězit v jakékoliv válce.²³⁶ V druhé polovině 30. let je posílena role blízkého propojení

²²⁸ *Tamtéž*. Str. 12.

²²⁹ *Tamtéž*. Str. 17.

²³⁰ *Tamtéž*. Str. 26-27.

²³¹ *Tamtéž*. Str. 99.

²³² *Tamtéž*. Str. 32-33.

²³³ *Tamtéž*. Str. 4.

²³⁴ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 157.

²³⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 20.

²³⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 30.

sovětských ozbrojených sil a lidu. Tento aspekt se projevoval příslušností k *Osoaviachimu*²³⁷, prezentací obrany země jako celospolečenské záležitosti či výrobou civilních továren pro potřeby obrany státu. Rudá armáda byla společnosti prezentována jako „škola občanství“ s vojáky jako součástí větší sovětské společnosti. V některých případech nahrazovalo zobrazení armády na plakátech zobrazení celé společnosti, která je pod ochranou velkých sovětských vůdců.²³⁸ Po zahájení kolektivizace došlo k proměně chápání vojáků rolnického původu, kdy se tito měli „přeměnou“ z nespolehlivých vlastníků půdy stát spolehlivou oporou státu a Strany jakožto kolchozníci, což otevřelo nové možnosti náboru.²³⁹ Zároveň armádu ve 30. letech trápil chronický nedostatek důstojníků, který vyžadoval neustálý přísun nových sil, které ale byly na tuto odpovědnost sociálně a vzděláním nedostatečně připraveny.²⁴⁰

Sovětský režim ve 20. letech otevřeně odmítal „buržoazní nacionalismus“, podporoval třídní dělení společnosti a podporoval vznik vlastních národních tradic menších národních skupin. Ve 30. letech ovšem došlo k přesunu k protěžování a zaměňování ruského za sovětský. Vnímání ruského bylo zároveň tak vágní, že jej šlo aplikovat na širší oblast než čistě rusky etnickou. Konstrukce vlasti byla entitou, která se proměňovala, v čase i prostoru, dle současných potřeb.²⁴¹ Pro RKKA byla typická široká nacionální základna, která byla vzhledem k rozložení sovětského státu rozpoznatelná i rasově. V roce 1936 byl snížen odvodní věk branců z 21 na 19 let. Nová ústava zároveň zrušila všechna omezení na základě národnosti a třídního původu a osoby dříve označované za kulaky nebo jejich rodinní příslušníci byli nově zařazeni do odvodů. Výjimky z brannosti pro náboženské důvody a odmítání služby se zbraní byly zrušeny v srpnu 1939. Od roku 1936 zároveň vznikaly i speciální jednotky kozáků z Donské, Tercké, Kubánské a Stavropolské oblasti. Nešlo však o čistě kozácké jednotky, ale byli do nich zařazováni také místně příslušní rolníci, dělníci, Arméni a Židé. V březnu 1938 Komisariát národní obrany

²³⁷ Abrevace pro Общество содействия обороне, авиационному и химическому строительству, tedy Společnost pomoci obraně, letecké a chemické výstavbě.

²³⁸ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 123.

²³⁹ LITERA, Bohuslav. *Historie Rudé armády 1917-1941*. I. díl. Praha: Libri, 2009. Str. 161.

²⁴⁰ REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Str. 130-131.

²⁴¹ NORRIS, Stephen M. *Defending the Motherland: The Soviet and Russian War film*. In: BEUMERS, Brigit. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, Inc., 2016. Str. 424.

národnostní formace opět zrušil a rozpustil všechny takto formované jednotky mezi ostatní bez ohledu na národnostní nebo etnický původ. Armádě tak vznikl problém s dorozuměním se s novými branci, kteří neovládali ruský jazyk. I přes snahu rozšířit armádu o menšinové národy zůstávali hlavním jádrem Rusové, Bělorusové a Ukrajinci. Rozložení armády tak neodpovídalo skutečnému národnostnímu složení Sovětského svazu. V roce 1941 bylo stále 84,7% příslušníků armády ruské, běloruské nebo ukrajinské národnosti.²⁴² Přičemž v obyvatelstvu byly tyto národnosti zastoupeny dle sčítání lidu z roku 1926 77,35 %²⁴³ a roku 1939 77,9 %.²⁴⁴ V předválečném konceptu byl patriotismus definován jako láska k „*vlasti, otčině dělníků a ochotě sovětských lidí dát své životy své zemi*“ a sovětsí občané mají být připraveni „*na první zavolání vlasti opustit svou standardní práci, své rodiny a přijít ji bránit*“.²⁴⁵

Rudoarmějce se stal v období občanské války, spolu s dělníky a rolníky, upřednostňovanou postavou plakátové propagandy. Postavy byly zobrazeny v heroických pózách s přísnou a nekompromisní vizáží znázorňující neochvějnost jejich odhodlání.²⁴⁶ V období stalinismu 30. let byl ideální „*nový sovětský muž*“ silný, neústupný a mužný²⁴⁷ a propagandou vykreslování rudoarmějci tomuto obrazu odpovídali.²⁴⁸ Silnou roli v sovětském pojetí hrdinství sehrává sebeobětování. Lenin viděl sebeobětování jako jeden z hlavních morálních rysů sovětských vojáků, protože: „*přesvědčení o spravedlnosti války, vědomí nutnosti obětavost (sic) život pro blaho svých bratrů pozvedá morálku vojáků a nutí*

²⁴² REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Str. 14-15.

²⁴³ REMELE, Hermann. *Na prahu druhé pětiletky*. Praha: Karel Borecký, 1932. Str. 40.

²⁴⁴ *Всесоюзная перепись населения 1939 года. Национальный состав населения по республикам СССР*. [online]. Демоскоп Weekly [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/sng_nac_39.php?reg=0.

²⁴⁵ NORRIS, Stephen M. *Defending the Motherland: The Soviet and Russian War film*. In: BEUMERS, Brigit. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons, Inc., 2016. Str. 424.

²⁴⁶ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 33-34.

²⁴⁷ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 407.

²⁴⁸ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 35.

je snášet neslýchané obtíže“.²⁴⁹ Veřejný příklon režimu k obrazu individuálního hrdiny je spojen se Stalinovým epigramem „*kádry řeší vše*“ požadující uvědomění, motivaci a odhodlání jednotlivce.²⁵⁰ Vytvořením samotného hrdinství a hrdinů byl dovršen obrat od malých lidí k osobnostem a od kultu masy ke kultu hrdiny.²⁵¹

Předpoklad pro zapojení žen do obrany státu vytvořila již první světová válka. Šlo v první fázi války o ženy, které se vydávaly za muže, a kterým bylo v malém množství povoleno setrvat v řadách armády i po jejich odhalení. Po únorové revoluci v březnu 1917 pak bylo ženám povoleno sloužit v armádě na základě demokratizace společnosti. Do říjnové revoluce v listopadu 1917 do řad vojska vstoupilo 6000 žen.²⁵² Raná sovětská filmografie v souladu s bolševickou ideologií odebrala ženě funkci sexuálního objektu a přiřkla ji roli spoluúčastníka velkého historického dramatu sociálního vzestupu a politického boje, který se emancipuje právě díky této aktivní účasti.²⁵³ V období občanské války v RKKA sloužilo dle odhadů 50 až 70 000 žen. Z toho bylo 30 000 zaměstnáno v ekonomických a administrativních zaměstnáních a 20 000 ve zdravotní službě. Po konci válečných operací byly demobilizovány a jejich služba byla označena za nezbytně nutnou jen pro období války. Na armádu a válku bylo stále nahlíženo jako na čistě mužské prostředí.²⁵⁴ Šlo tak o regresi vůči způsobu chápání role žen v ozbrojeném konfliktu prozatímní vládou. Ústava SSSR obsahovala všeobecnou brannou povinnost pro muže, ale pro ženy jen službu dobrovolnou a v souvislosti s tím vojenské předpisy z roku 1925 povolovaly ženám vstup do armády.²⁵⁵ Přesto byla v sovětské mentalitě role ženy ve válce přípustná jen v rámci válečné výroby, a nikoliv v armádě samotné, a i samotné

²⁴⁹ LENIN, Vladimír. *I. Spisy*. Sv. 31. Praha: 1955. Str. 132. Citováno dle ŠELJAG, V. V., GLOTOČKIN, A. D., PLATONOV, K. K. *Vojenská psychologie*. Praha: Naše vojsko, 1975. Str. 377.

²⁵⁰ СТАЛИН, И. В. *Речь в Кремлевском дворце на выпуске академиков Красной Армии 4 мая 1935 года* [online], Marxists Internet Archive [cit. 2018-05-28]. Dostupné z: https://www.marxists.org/russkij/stalin/t14/t14_16.htm.

²⁵¹ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 143.

²⁵² REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 259-261.

²⁵³ GILLESPIE, David. *Russian Cinema*. Londýn: Longman, 2003. Str. 85.

²⁵⁴ REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 262-263.

²⁵⁵ *Tamtéž*. Str. 267.

zaměstnávání žen v průmyslu v 30. letech se setkala s odporem vedoucích továren.²⁵⁶ Ústava roku 1936 pak v článku 122 ženám připouštěla stejná práva jako mužům²⁵⁷ a nové vojenské předpisy ze září 1939 dovolovaly armádě verbovat ženy specialistky s omezením na nebojové služby.²⁵⁸ V předvečer války bylo již 80% žen zaměstnáno, velmi často ve strategickém průmyslu.²⁵⁹ Ideální „nová sovětská žena“ byla zároveň femininní i fyzicky robustní. Vyzařující sebevědomí, dospělost úsudku a sebeuvědomění, které ale bylo dosaženo díky příslušnosti ke kolektivu. Stejně jako u kultu hrdinů šlo o individuální kvality zakotvené v kvalitě kolektivu.²⁶⁰

Sovětský svaz se připravoval na válku od započetí pětiletých plánů. Mobilizoval sovětskou společnost a začal, nejen ve filmech, vytvářet pozitivní obrazy války a RKKA, které měly motivovat občany k obraně státu. Postupná rusizace SSSR měla za následek růst nespokojenosti mezi minoritami a kolektivizace nedokázala z rolníků vytvořit oporu systému. Reformy a modernizace RKKA zanechaly dalekosáhlé následky na její bojeschopnosti. Stalin předpokládal, že válku s Německem lze odložit přinejmenším až do roku 1942.²⁶¹

²⁵⁶ *Tamtéž*. Str. 265-266.

²⁵⁷ Глава X: Основные права и обязанности граждан. Статья 122. In: Конституция (Основной закон) Союза Советских Социалистических Республик. Moskva: 1936. Str. 25-26.

²⁵⁸ REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 267.

²⁵⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 60.

²⁶⁰ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 126.

²⁶¹ REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Str. 38.

2 Zkušenost Velké vlastenecké války

*„Rudá armáda je armáda ochrany míru a přátelství mezi národy všech zemí. ... Rudá armáda vede v dějinách bezprecedentní hrdinný boj... naši stateční vojáci, velitelé a političtí pracovníci pokryli nehynoucí slávou vojenské prapory Rudé armády...“.*²⁶²

Hlavním historickým momentem, který silně konstruuje filmové vyobrazení Dělnicko-rolnické rudé armády, je její účast v druhé světové válce, v sovětském prostoru více známé jako Velká vlastenecká válka. Získala centrální roli v utváření sovětské identity a spolu s ní získal na důležitosti, v kulturní, ideologické a politické rovině, také sovětský válečný film.²⁶³ Válka znamenala pro sovětský stát boj o přežití a s výjimkou let 1946-1953, byla chápána jako historický moment, který v sovětské *paměti* a kultuře zaujímal čestné místo. Zároveň šlo o období, kdy došlo k uvolnění omezení vztahujících se na kulturu, pakliže šlo o umělce podporující válečné úsilí.²⁶⁴

2.1 RKKA a válka

Průběh války mezi SSSR a Německem v letech 1941-1945 je dostatečně dobře znám. Z hlediska této práce leží mnohem zajímavější aspekty konfliktu v sociálním a kulturním prožitku války. Předválečné filmy, které ovlivňovaly i samotné příslušníky armády, predikovaly jednoznačné jasné vítězství na území nepřítele.²⁶⁵ Dělnicko-rolnická rudá armáda, největší a nejvíce mechanizovaná armáda své doby, byla od 22. června 1941 během šesti měsíců německou invazí takřka eliminována. Za hlavního viníka tohoto

²⁶² СТАЛИН, Иосиф. *Приказ верного главнокомандующего 23 февраля 1943 года № 95 г. Москва*. In: СТАЛИН, Иосиф. *О Великой отечественной войне Советского союза*. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1947. Str. 89-90.

²⁶³ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of “the Thaw”*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 402.

²⁶⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 55.

²⁶⁵ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 297.

kolapsu jsou označovány čistky důstojnického sboru z druhé poloviny 30. let.²⁶⁶ Případně dualita velení děleného mezi vojenské důstojníky a politické komisaře.²⁶⁷ Toto vysvětlení ovšem opomíjí negativní sociální dopady urychlené industrializace a urbanizace země, kolektivizace a rapidního početního rozrůstání ozbrojených sil.²⁶⁸ Ty měly za důsledek problémy v sociální soudržnosti, nedostatku důstojníků, a v návaznosti na to nedisciplinovanosti a slabého tréninku jednotek.²⁶⁹

RKKA dosáhla v průběhu Velké vlastenecké války síly 30 milionů mužů. Pasivní i aktivní zkušenost s armádou tak zasáhla takřka celou společnost.²⁷⁰ Ani armáda a ani společnost nezůstala ovšem po celou dobu konfliktu stejná. Jádrem předválečné armády přestalo existovat v průběhu roku 1941²⁷¹ a v roce 1942 byl podpořen vznik nové vojenské kultury, která motivaci vojáků stavěla s větším důrazem na profesionalitu a drilu, než na bezcílném chaotickém hrdinství. Součástí byla také akce ze dne 30. srpna 1942, která vojákům přikazovala opravit a vyčistit opotřebované oděvy a obuv.²⁷² Výrazným vzhledovým obratem od komunismu k ruským tradicím se na začátku roku 1943 stalo zavedení nových hodnostních označení.²⁷³ Nově zavedené nárameníky fungovaly ve filmech a jiných obrazech zabývajících se revolucí a občanskou válkou jako symbol carského režimu, z toho důvodu byly některými jedinci odmítány jako kontrarevoluční, ale s jejich zavedením došlo také k prvním velkým úspěchům RKKA na frontě a tedy k jasnému oddělení starších neúspěchů z úvodního období války od nové vítězné armády.²⁷⁴

²⁶⁶ REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. Str. IX.

²⁶⁷ *Tamtéž*. Str. 1.

²⁶⁸ *Tamtéž*. Str. IX.

²⁶⁹ *Tamtéž*. Str. 1.

²⁷⁰ MERRIDALE, Catherine. *Culture, Ideology and Combat in the Red Army, 1939-45*. In: *Journal of Contemporary History*, roč. 2006, č. 2. Str. 307.

²⁷¹ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 157.

²⁷² *Tamtéž*. Str. 135-136.

²⁷³ *О введении новых знаков различия и об изменениях в форме одежды Красной армии*. In: *Красная звезда* z 14. ledna 1943.

²⁷⁴ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 137.

Ideálním rudoarmějcem byl dle režimu mladý ruský dělník či student a Komsomolec či člen Strany. Ideálu ovšem nemohlo být v reálu dosaženo. Většinu mužstva pěchoty tvořili rolníci, kteří nebyli s režimem zcela smířeni, a neruské minority.²⁷⁵ Stářím se rudoarmějci pohybovali mezi 17 a 50 lety věku a to také rozhodovalo o jejich přístupu k válce, kdy starší ročníky nerady riskovaly život.²⁷⁶ Strana si ve zprávách a výkladech války přivlastňovala hrdinství, bratrství a obětavost bojujících vojáků a vyzdvihovala jejich členství ve Straně či Komsomolu.²⁷⁷ Privilegia komisařů, a tedy přímý vliv Strany na válečné operace, přitom ve velitelské struktuře skončila rozkazem z 9. října 1942.²⁷⁸ Hlavní motivace k pokračování v boji existovala spíše na úrovni primitivních pudů a osobní seberealizace.²⁷⁹ Vojáci pocházející z řad nepřátel lidu vnímali spoluúčast na válce jako možnost zařazení se zpět do sovětské společnosti.²⁸⁰ Důležitým aspektem, který podporoval morálku bojujících vojáků, byl pocit společného cíle.²⁸¹ Silnou motivací byl také strach ze zahanbení sebe sama a zrady svých frontových společníků. Ztráty v boji byly ovšem tak vysoké, že mnoho vojáků mělo jen málo příležitostí k tomu si vytvořit osobní blízké vztahy v rámci jednotek. Nejsilnější přátelství se nejčastěji utvářela mezi lidmi ze stejných oblastí a láska, kterou pociťovali ke svým padlým přátelům, ovlivňovala i jejich poválečné osudy.²⁸² Pro rudoarmějce se válka stala novou normou a prací²⁸³ a pokrok a kvalifikace ve vojenském řemesle se ukázali jako důležitá věc.²⁸⁴

²⁷⁵ REESE, Roger R. *Why Stalin's soldiers fought: The Red Army's military effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 96-97.

²⁷⁶ *Tamtéž*. Str. 224-225.

²⁷⁷ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 149.

²⁷⁸ *Tamtéž*. Str. 134.

²⁷⁹ *Tamtéž*. Str. 146.

²⁸⁰ *Tamtéž*. Str. 151.

²⁸¹ *Tamtéž*. Str. 157.

²⁸² MERRIDALE, Catherine. *Culture, Ideology and Combat in the Red Army, 1939-45*. In: *Journal of Contemporary History*, roč. 2006, č. 2. Str. 322.

²⁸³ MERRIDALE, Catherine. *Culture, Ideology and Combat in the Red Army, 1939-45*. In: *Journal of Contemporary History*, roč. 2006, č. 2. Str. 310.

²⁸⁴ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 298.

Vlastenectví roku 1941 znovu oživilo nakrátko internacionalismus proletářského všebratrského typu.²⁸⁵ V průběhu války ale pokračovala rusizace SSSR, zahájená v 30. letech, a těžiště výkladu války bylo přesunuto na ruskou podstatu, včetně obnovování carského systému hodnot, obnovení pantheonu ruských hrdinů a s tím spojeného vlivu na kulturu a zábavu.²⁸⁶ Zároveň v rámci snahy setřást odpovědnost za neúspěchy docházelo k obviňování jiných etnik. Rasistické vnímání situace znepokojovalo samotné sovětské vedení. To proto vydalo 17. srpna 1942 zvláštní rozkazy týkající se menšin.²⁸⁷ Rasová různorodost jednotek se v průběhu války proměňovala, jak dokládá Reese na příkladu 38. střelecké divize v průběhu let 1943 a 1944. Tato jednotka se proměnila z převážně ruské, se silným počtem vojáků ze středoasijských republik, do jednotky převážně ukrajinské s třetinovou minoritou Rusů a zbytky středoasijských rudoarmějců.²⁸⁸ Po roce 1945 se vlastenecká hrdost zaměřila na Stalinský režim a přímo Rusko a ruské etnikum²⁸⁹ a v poválečném stalinském období se objevila obdoba nepřátel lidu s xenofobními rysy.²⁹⁰

RKKA používala za války tři hlavní témata propagandy. Zaprvé šlo o hrdinnou obranu, kterou měli rudoarmějci udržet vlnu německé techniky. Zadruhé šlo o zasazení úderu německému nepříteli v rámci odplaty za způsobená příkoří a zatřetí o osvobození Evropy od nacizmu.²⁹¹ V rámci válečné propagandy byli hrdinové zobrazeni ve stereotypické podobě „*vznešeného bojovníka, statečného ruského syna a odbojného partyzána*“. ²⁹² Oblíbenými hrdiny pak byli odstřelovači, tankisté a dělostřelci, kteří byli pro specializace vybíráni z dělnického, a tedy režimu bližšího, prostředí. Běžní rudoarmějci pak byli straníkům připodobňováni a byli ztvárňováni kulturněji

²⁸⁵ *Tamtéž.* 289-290.

²⁸⁶ STITES, Richard. *Russian popular Culture: Entertainment and Society ince 1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Str. 98-116.

²⁸⁷ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 130.

²⁸⁸ REESE, Roger R. *Why Stalin's soldiers fought: The Red Army's military effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 226-227.

²⁸⁹ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 290.

²⁹⁰ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 107.

²⁹¹ REESE, Roger R. *Why Stalin's soldiers fought: The Red Army's military effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 195.

²⁹² MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 156.

a civilizovaněji, než odpovídalo realitě.²⁹³ V období Velké vlastenecké války převládl ve filmech obraz idealizovaného hrdinného sovětského muže,²⁹⁴ který vznikl v propagandistických odděleních. Hlavním motivem byla statečnost a prostost pěšáka a schopnost vzorných důstojníků. Dobově zajišťovali smysluplnost účasti v boji a v ostatních válečných aktech a v kontaktu s civilním prostředím zajišťovali veteránům vážnost a důstojnost. Sovětský voják hrdina byl v poválečném období přísný, mravný a neohrožený. Zároveň často obětoval vlastní život.²⁹⁵ Obraz dobrého vojáka byl osobním cílem bojujících. Šlo o kombinaci vlastenectví, mužnosti, kolektivní loajality a vojenských dovedností.²⁹⁶

Australský historik Gill určuje tři typy individuálního hrdiny v sovětské společnosti. První typ hrdinství je ve válečném mýtu nejmasověji zastoupený. Tento hrdina se přímo účastní boje a vykonává v jeho rámci odvážné činy. Jde například o sovětského hrdinu Alexandra Matrosova, který zalehl nepřátelský kulomet a obětoval tak sám sebe pro dobro ostatních či legendu o *Dvaceti osmi Panfilovcích*, kteří údajně padli, aby odrazili německé tanky u Volokamsku.²⁹⁷ Muselo ovšem jít o správný typ osoby, která odpovídala režimním potřebám. Tedy straníci a Komsomolci.²⁹⁸ Druhý typ hrdiny je mučedník, který se objevuje napříč celým obdobím konfliktu. Nejznámějším případem je smrt Zoji Kosmoděmjanské z prosince 1941, která byla chycena při sabotážní akci. Navzdory mučení nezhradila a jsou jí vkládána do úst poslední slova: „*Je štěstí zemřít pro můj lid*“ a „*Stalin je s námi*“.²⁹⁹ Glorifikace prostých jednotlivců v průběhu konfliktu otevřela cestu ke zbožštění vůdců těchto obyčejných bojovníků. Koncepce hrdiny, který vznikl díky

²⁹³ REESE, Roger R. *Why Stalin's soldiers fought: The Red Army's military effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 156-157.

²⁹⁴ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 407.

²⁹⁵ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 289-291.

²⁹⁶ *Tamtéž*. Str. 298.

²⁹⁷ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 143.

²⁹⁸ REESE, Roger R. *Why Stalin's soldiers fought: The Red Army's military effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 191.

²⁹⁹ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 143.

poctě Stalinově kultu osobnosti.³⁰⁰ Třetím je tak hrdina vůdce. Tento typ hrdiny je oslavován pro své strategické plánování a vůdcovství. Příkladem takových figur je vyobrazování generalissima Stalina a maršála Žukova. Tyto figury se ovšem více projevují až od roku 1943, kdy došlo k otočení chodu války.³⁰¹

Motivace prvních dvou typů hrdiny nebyly vždy zcela jasné, ale byl vždy silně zastoupen element jejich boje za rodinu, přátele, vlast proti „fašistickým“ agresorům. Po roce 1942 se ovšem objevuje i motivace k těmto hrdinským činům jako naplnění příkazů samotného Stalina. Národnostní motivace nebyla od té politické zcela odlišena a s postupem války získávala silnější kontury. Projekce těchto hrdinských skutků představovala model pro chování všech sovětských občanů, speciálně pak komunistů. Zároveň šlo o projekci blízkou tradičním ruským národním hrdinům.³⁰²

Zajímavým aspektem války bylo také masové zapojení žen. V Rudé armádě v průběhu druhé světové války sloužilo 800 000 až 1 000 000 mobilizovaných žen a až polovina sloužila přímo v první linii.³⁰³ Ženy ke vstupu do Rudé armády motivoval, stejně jako muže, ve většině případů patriotismus.³⁰⁴ Od srpna 1941 byly ženy mobilizovány pro potřebu protivzdušné obrany a 25. března 1942 vznikla možnost mobilizovat ženy pro válečnou potřebu masově.³⁰⁵ Smyslem bylo nejen využít pracovní sílu žen, ale také zahanbit muže a motivovat je tak k lepším výsledkům.³⁰⁶ Počet žen zapojených do

³⁰⁰ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 406.

³⁰¹ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 143.

³⁰² *Tamtéž.*

³⁰³ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 138.

³⁰⁴ REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 257.

³⁰⁵ U protivzdušné obrany sloužilo 50%, u technických služeb 17%, ve zdravotní službě 10%, praden 6%, u zásobovacích jednotek 4,5%. Lékařek bylo 2,5 % stejně jako spojařek, u štábů sloužilo 2,3%. Jako odstřelovaček sloužila 2% a u tankových jednotek a u pěchoty 1% žen. Početně vycházela 1 žena na 20 mužů v celé armádě, mezi úředníky ale byly 4 ženy na 1 muže. U bojových jednotek sloužilo 17% žen. Důstojnický sbor byl ženami tvořen z 12% a šlo o asi 80 000 osob. Viz VITÁKOVÁ, Alena. *Ženy v Rudé armádě za druhé světové války*. In: *Historický obzor*, roč. 2012, č. 7-8. Str. 168.

³⁰⁶ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 138.

partizánského hnutí není znám, ale ani zde nešlo o nezanedbatelné počty.³⁰⁷ Šlo o nejmasovější zapojení žen do válečného úsilí v ruských dějinách.³⁰⁸ Dobrovolně do armády vstoupilo jen 310 000 žen a i z tohoto počtu byla část ke vstupu přesvědčena nátlakem ze strany Komsomolu či komunistické strany. Dalších 490 235 žen Komsomol do armády direktivně naverboval. Šlo především o mladé svobodné ruské studentky z měst či tovární dělnice, z nichž v době odvodu byla minimálně polovina členkami Komsomolu. Menší množství žen bylo ve Straně.³⁰⁹ Většinou tedy šlo o ženy, které ze současného režimu těžily svůj sociální vzestup a mohly se tak identifikovat s jeho obranou.³¹⁰

Zapojení žen do válečného úsilí za války hojně využívala propaganda. V tisku se staly snímky žen v uniformě normou³¹¹ a jejich vyobrazení „založila nová kritéria sebeobětování, profesionální hrdosti a vlastenectví“.³¹² Ženy se staly předními protagonisty filmů vytvořených v letech 1942 až 1944,³¹³ ale šlo především o ženy v zázemí, které zůstávají konvenčně krásné a ženské.³¹⁴ Ve své symbolické funkci existovala žena jakožto živoucí ochránce osobní a národní morálky, a tím pádem i jako symbol samotné země.³¹⁵ Zaměření filmů na ženské hrdinky se stalo součástí volání *Matky Rusi*.³¹⁶ V běžné masové kultuře jsou ženy často hlavní prostředek vyobrazující odlišnost

³⁰⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 60.

³⁰⁸ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 138.

³⁰⁹ REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 257-258.

³¹⁰ *Tamtéž*. Str. 266.

³¹¹ VITÁSKOVÁ, Alena. *Ženy v Rudé armádě za druhé světové války*. In: *Historický obzor*. Roč. 2012, č. 7-8. Str. 169.

³¹² MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 139.

³¹³ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 408.

³¹⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 69.

³¹⁵ ATTWOOD, Lynne, TUROVSKAYA, Maya. *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*. Londýn: Pandora, 1993. Str. 64.

³¹⁶ *Tamtéž*. Str. 53.

a jinakost, ale ve válce se přenesl genderový spor v rámci myšlení *My a Oni* na válečného protivníka a ženy se tak stávají pevnou částí společnosti.³¹⁷

Boj na východní frontě usmrtil víc životů než všechna ostatní bojiště v Evropě dohromady.³¹⁸ Ztráty příslušníků Rudé armády dosáhly nejméně k číslu 8 000 000 padlých a v průběhu války bylo z boje vyraženo 84% povolaných vojáků.³¹⁹ Padlo také 94 662 žen, tedy asi 19% všech příslušnic armády.³²⁰ Oproti nepříteli přicházeli Sověti průměrně o trojnásobek mužů³²¹ a sovětsí i němečtí autoři válečných vzpomínek a zpravodajských textů sledovali smrt svých spolubojovníků s obdivem. David Samoljov si tak poznamenal: „*Umírá mužným a dělným způsobem, jako by to bylo jeho obvyklé řemeslo*“.³²² Válečná oběť byla pro přeživší významná a silně osobní.³²³

Válka umožnila sovětskému systému vytvořit tři základní společenské postoje, na které se mohl nadále odvolávat. Zaprvé byl sovětský sociální systém masově podporovaný a byl lepší než jakýkoliv jiný. Zadruhé v sovětském podání válka ukázala sílu mnohonárodnostního státu, kdy sovětský režim vyřešil národnostní otázku lépe než jiné státy. Zatřetí se válkou potvrdila síla Rudé armády a její materiální základ vzniklý v prvních třech pětiletkách. Došlo k utužení sovětského sociálního systému, ve kterém byly rozdíly vnímány pouze jako formální a nikoliv faktické.³²⁴ Od roku 1945 vojáci pocíťovali právo komentovat politiku vlády či dokonce radit jejich vůdcům. Válka v sovětských vojácích zapálila cit pro občanství.³²⁵

³¹⁷ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 414.

³¹⁸ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 140.

³¹⁹ OVERY, Richard. *Rusové ve válce, 1941-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2004. Str. 346-348.

³²⁰ REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 297.

³²¹ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 155.

³²² *Tamtéž*. Str. 157.

³²³ *Tamtéž*. Str. 292.

³²⁴ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 153.

³²⁵ MERRIDALE, Catherine. *Culture, Ideology and Combat in the Red Army, 1939-45*. In: *Journal of Contemporary History*, roč. 41, č. 2 (2006). Str. 322.

2.2 Film a válka

Filmová studia byla, spolu s dalšími strategickými závody, součástí evakuace západní části SSSR a posléze mobilizována pro potřeby bojující Rudé armády.³²⁶ Již v září 1941 byla studia přemístěna z Moskvy a Leningradu do Alma-Aty v Kazachstánské SSR a nově včleněna do *Ústředních sjednocených filmových studií*.³²⁷ Případně další studia mířila do Taškentu, Dušanbe či Samarkandu. S potřebou rychlého uvádění nových snímků byla silně omezena cenzura. Autoři přesto stále tvořili pod jejím vlivem. Do léta 1942 většinu produkce tvořili záběry pro zpravodajství, dokumenty a krátké fiktivní snímky podobné agitkám z občanské války³²⁸ zobrazující setkání vojáků s hvězdami stříbrného plátna.³²⁹ Od léta roku 1942 začala sovětská studia produkovat opět i celovečerní filmy a do konce války zvládli filmaři vytvořit 103 hraných snímků.³³⁰ Z toho 70 celovečerních a 48 zaměřených přímo na téma probíhající války.³³¹

Již od počátku konfliktu hrály filmy důležitou mobilizační roli společnosti a samotní vojáci konali pod jejich vlivem. Obraz Anky z *Čapájeva* inspiroval mnoho mladých žen, aby v roce 1941 vstoupily do armády.³³² Armáda byla jejich přívaem doslova překvapena a odmítala je. Ženy tak vstupovaly do vznikajících dobrovolnických oddílů.³³³ V rámci zvýšení morálky bojujících po frontě cestovala různá umělecká uskupení a také kina.³³⁴ Rudoarmějci, kteří bojovali u Stalingradu, vzpomínali na

³²⁶ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 149.

³²⁷ ЦОКС – Центральная объединённая киностудия. Viz ГОЛОВНЯ, В. «Мосфильм» в годы Великой Отечественной войны. In: *Искусство кино*, roč. 1979, č. 7. Str. 11.

³²⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 56.

³²⁹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 101.

³³⁰ БОЛЬШАКОВ, Иван. *Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны*. Moskva: Госкиноиздат, 1950. Str. 196-206.

³³¹ KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. Str. 175.

³³² HELLBECK, Jochen. *Stalingrad: The City that Defeated the Third Reich*. New York: PublicAffairs, 2015. Str. 25.

³³³ REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. Str. 267.

³³⁴ *Tamtéž*. Str. 215.

promítání *Čapájeva* a jedna z lodí operujících na Volze nesla jeho jméno.³³⁵ Na stalingradském bojišti roku 1942 byl promítán také film *My z Kronštadu* (1936) a zůstával stále stejně oblíbeným.³³⁶ Sovětští vojáci stalingradské bitvy popisovali snahu nepřítelů, zlomit jejich vůli. Jde o obraz, který si, dle Hellbecka, vytvořili na základě *premediace* filmu *Čapájev*.³³⁷ Pro popis bojů pak používali filmové pojmy a figury a obdivovali hrdinství sledovaných mrtvých a umírajících.³³⁸ Další z promítaných snímků v rámci příprav vojáků na boj v ulicích Stalingradu byla *Obrana Caricynu* (*Оборона Царицына*, 1942) Georgije a Sergeje Vasilijevových, *Velký občan* (*Большой гражданин*, 1937) Fridricha Ermlera (1898-1967) a speciálně pro Ukrajince určený snímek o Bohdanu Chmelnickém.³³⁹ Oblíbený byl i upravený popěvek ze snímku *Jestli zítra bude válka* (*Если завтра война...*, 1938) Jefima Dzigana.³⁴⁰

Rané filmy o Velké vlastenecké válce ukazovaly válečný konflikt jako „*lidovou válku*“, ve které musí bojovat všichni muži i ženy, bez ohledu na věk. Zároveň snímky fungovaly i v ideologické rovině, kde pomáhaly pseudospeciovat německého nepřítelů na jeho ideologickou fašistickou či nacistickou podstatu. Emoční apel filmů vytvořených v průběhu Velké vlastenecké války vyzývajících k obraně „*Matky Rusi*“ vycházel také z konstrukce Rusů, jakožto kulturních lidí, a Ruska, jakožto civilizovaného národa.³⁴¹

Jedním z prvních hraných filmů uvedených v roce 1942 byla *Mášenka* (*Машенька*, 1942) Julije Rajzmanova (1903-1994). Film byl vytvářen v reakci na Zimní válku s Finskem a dokončován krátce před německou invazí. Jde o klasické melodrama začínající ještě před válkou. Ukazuje připravenost národa na obranu země. Mášenka potkává řidiče Aljošu při cvičení chemického poplachu. (Viz Obrázek 17.) Jejich romantická láska je přerušena

³³⁵ HELLBECK, Jochen. *Stalingrad: The City that Defeated the Third Reich*. New York: PublicAffairs, 2015. Str. 25.

³³⁶ СТРЕЛЧЕНКО, А. «Красные дьяволята» на дорогах войны. In: *Советский экран*, roč. 1985, č. 20. Str. 17.

³³⁷ HELLBECK, Jochen. *Stalingrad: The City that Defeated the Third Reich*. New York: PublicAffairs, 2015. Str. 25-26.

³³⁸ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 146.

³³⁹ *Tamtéž*. Str. 149.

³⁴⁰ *Подымайся, народ!* [online], SovMusic.ru [cit. 2018-07-17]. Dostupné z: http://sovmusic.ru/sam_download.php?fname=s14455.

³⁴¹ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 406-407.

Zimní válkou. Mášenka opět potkává Aljošu v týlu. Následné sovětské útoky jsou vyhrány díky odvaze a vybavenosti RKKA. (Viz Obrázek 18.) Aljoša je při likvidaci kulometného hnízda raněn. Po peripetii se záměnou dopisů se opět šťastně setkávají, jen aby se rozloučili a dál pokračovali ve válečném úsilí s tím, že se opět naleznou. (Viz Obrázek 19.) Zpráva podávaná filmem je poměrně jasná. Každá válka jednou skončí a láska přivede milence opět zpět.³⁴² *Mášenka* byla v průběhu války promítána na frontě i v nemocnicích a ve vojenských táborech v zápolí³⁴³ a díky své pozitivní zprávě si získala velkou oblibu mezi soudobými diváky.³⁴⁴

Mezi hlavní překvapující a zneklidňující obrazy filmů vytvořených za Velké vlastenecké války patří vraždění starců, dětí a „záběry žen, které byly znásilněny a zavražděny“.³⁴⁵ Filmařským úkolem bylo zobrazení válečných hrůz uvěřitelným způsobem, ale zároveň tak, aby tyto obrazy populaci nedemoralizovaly.³⁴⁶ V prvních dvou letech války z pláten kin zmizel obraz regulérní Rudé armády, v souvislosti s jejími neúspěchy, a byl nahrazen obrazem partyzánů³⁴⁷ a především žen v partizánském hnutí.³⁴⁸

Od poloviny roku 1943, kdy RKKA dosáhla po vítězství u Stalingradu také rozhodujícího vítězství u Kursku, se záběr kinematografie posunul od partyzánů k regulérní Rudé armádě. Jedním z prvních zástupců tohoto posunu je film *Dva kamarádi* (*Два бойца*, 1943) režiséra Leonida Lukova (1909-1963). Důležitým aspektem úspěchu filmu bylo použití chytlavé ústřední hudby *Temná noc* (*Тёмная ночь*), vyprávějící o tom, jak voják myslí na svou milou a život po válce.³⁴⁹ Vojáci si tento popěvek velmi rychle

³⁴² СИМОНОВ, Константин. *Настоящая любовь*. In: *Литература и искусство*, roč. 1942 č. 4. Дл БУДЯК, Л. М. *История отечественного кино: Хрестоматия*. Moskva: Канон⁺, 2011. Str. 331.

³⁴³ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 70.

³⁴⁴ *Tamtéž*. Str. 62.

³⁴⁵ *Tamtéž*. Str. 57.

³⁴⁶ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 408.

³⁴⁷ K partyzánskému hnutí více např. OVERY, Richard. *Rusové ve válce, 1941-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2004. Str. 180-193.

³⁴⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 58.

³⁴⁹ *Тёмная ночь* [online], A-PESNI: песенник анархиста-подпольщика [cit. 2018-05-28]. Dostupné z: a-pesni.org/ww2/oficial/temnnotch.htm.

oblíbili již během několika dnů po uvedení snímku do kin v prosinci 1943.³⁵⁰ V tisku byl film vysoce ceněn ještě před samotným uvedením a právě tento film veteránům Velkou vlasteneckou válku nejvíce připomínal.³⁵¹ Příběh oděského Arkadije Dzjubina a uralského Saši Svincova při obraně Leningradu ukazuje možnost přátelství rozdílných sovětských etnik a kultur. Hlavním motivem je pak nuda a čekání války, které vojáci zahání hudbou a cestami do nedalekého Leningradu. (Viz Obrázek 20.) Bojové scény jsou pak vysoce osobní a sestávají z hlubokých pohledů do tváří bojujících a na řady německých útočníků. Konečný zoufalý obranný boj malé sovětské jednotky zachraňují mohutné posily mužů a techniky. (Viz Obrázek 21.) Dochází i na šťastné setkání obou, zraněním a nemocničním pobytem rozdělených, přátel.

Kamarádské filmy, jako *Dva kamarádi*, si získaly u publika silnou odezvu a vzniklo proto několik dalších podobných projektů. Šlo například o *Moskevské nebe* (*Небо Москвы*, 1944) Julije Rajzman. Příběh o stíhacích pilotech má základy v osobě skutečného válečného stíhače Viktora Tomalichina. Film byl velmi kladně hodnocen kvůli zobrazování reálné důležitosti stíhacích pilotů při obraně Moskvy v roce 1941³⁵² a v roce 1946 byl 7. nejúspěšnějším filmem s 15 miliony diváků.³⁵³ Jde o typický příběh snahy nováčka zařadit se do již existujícího kolektivu a získat si jeho přízeň. (Viz Obrázek 22.) Nedokonalý hrdina Ilja Strelcov je arogantní, tvrdohlavý a dětinský. Odbývají ho starým dvouplošníkem. I tak dokáže, navzdory rozkazu nadřízeného ke stažení, sestřelit německý bombardér. Stěžuje si na to, že s ním ostatní odmítají jednat a žárlí na jejich úspěchy. Projeví však neobyčejné hrdinství, když sestřelí další bombardér taranem. Zřítí se ale i jeho letoun a musí uprchnout z okupovaného území zpět. (Viz Obrázek 23.) V průběhu filmu Strelcov tyto své neduhy odhodí a získá si také srdce dívky Zoji sloužící na základně a stane se pevnou součástí kolektivu. Na konci snímku pak k jednotce přichází nový mladík ne nepodobný Strelcovovi z počátku filmu. Podobné motivy se objevují také v poválečné filmové produkci a v 90. letech byl film opět ve středu zájmu.³⁵⁴

³⁵⁰ НАРОВЧАТОВ, Сергей. *Двадцать лет спустя*. In: *Искусство кино*, roč. 1965, č. 2. Str. 51.

³⁵¹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 76.

³⁵² Фильм «Небо Москвы». In: *Правда* z 2. června 1944. Str. 3.

³⁵³ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 276.

³⁵⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 77.

Dalším motivem snímků byla manželská věrnost. Film *Očekávej mne* (*Жди меня*, 1943) Alexandra Stolpera (1907-1979) a Borise Ivanova (1908-1964)³⁵⁵ se odkazuje na, za války mezi vojáky velmi populární, báseň Konstantina Simonova, která byla převedena i do podoby písně.³⁵⁶ Jde o typické melodrama domácí fronty zobrazující dobrou ženu Lizu, která oddaně čeká na svého manžela Kolju, pilota, který byl sestřelen a prohlášen za nezvěstného. Odmítá tuto zprávu a nadále pokračuje ve válečném úsilí prostřednictvím práce na zákopech. Kontrapunkt k ní ztvárňuje postava Soni, která si nalézá vysoce postaveného milence a odmítá nadále pracovat na obraně. Když se navrátí Sonin manžel, snaží se před ním Liza marně skrýt pravdu o jeho manželce. Manžel se zamiluje do oddané Lizy, ale ta jej odmítá. Sonin manžel následně umírá na frontě poté, co si Soňa uvědomí svoji chybu. Kolja přežívá válku mezi partyzány, i když sám možná není zcela věrný jako Liza. Je zde i postřelen, přesto se na konci filmu vrací k Lize a tak ji odměňuje za její věrnost.

Filmy si i za války udržely vysokou společenskou prestiž. V roce 1942 získal snímek *Partyzán* (*Секретарь райкома*, 1942) režiséra Ivana Pyrjeva (1901-1968) nejvyšší kulturní ocenění SSSR – *Stalinovu cenu*.³⁵⁷ Z devíti filmů, které získaly Stalinovu cenu za rok 1943 a 1944³⁵⁸, jich bylo 6 s tématem Velké vlastenecké války. První cenu získaly filmy věnující se partyzánskému hnutí *Zoja* (*Зоя*, 1944) Leo Arnštama³⁵⁹ a *Duha* (*Падыга*, 1943) Marka Donského (1901-1981) a druhou cenu snímky *Invaze* (*Нашествие*, 1944) Abrama Romma (1894-1976) a Olega Žakova (1905-1988), *V šest večer po válce* (*В*

³⁵⁵ Жди меня. КиноПоиск [online]. [cit. 2016-05-12]. Dostupné z: <https://www.kinopoisk.ru/film/zhdi-menya-1943-45286/>

³⁵⁶ STITES, Richard. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995. Str. 101-102.

³⁵⁷ БОЛЬШАКОВ, Иван. *Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны*. Moskva: Госкиноиздат, 1950. Str. 50.

³⁵⁸ Byla ovšem udělena zpětně až v únoru 1946. Viz LEYDA, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film (A study of development of Russian cinema, from 1896 to the present)*. Princeton: Princeton University Press, 1983. Str. 389.

³⁵⁹ V roce 1944 vidělo film takřka 22 milionů diváků a stal se tak třetím nejnavštěvovanějším v daný rok. Viz СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 169. Hrdinka Zoja v průběhu své filmové mučednické smrti přestává být pouhou ženou a stává se ikonou. V Pravdě byla označena její život za „typický pro miliony mladých a děvčat, kteří vyrostli po Říjnu“ a filmové ztvárnění samotné za příhodné pro nesmrtelnou Zoju. Viz КОЖЕВНИКОВ, Вадим. *Зоя*. In: *Правда* z 22. září 1944. Str. 3.

шесть часов вечера после войны, 1944) Ivana Pyrjeva, *Člověk č. 217* (Человек № 217, 1944) Michaila Romma (1901-1971) a *Ona brání vlast* (Она защищает Родину, 1943) Fridricha Ermlera.³⁶⁰

Film *V šest večer po válce* (*В шесть часов вечера после войны*, 1944) režiséra Ivana Pyrjeva se vrací k jeho předválečným muzikálům a jde o hudební komediální drama zobrazující romantický vztah mezi dělostřelcem Vasjou Kuleševem a učitelkou Varjou. Vasja a jeho přítel Paša dostanou od moskevských školáků na frontě dárky a popis jejich krásné učitelky. Při jejich dovolence v Moskvě se rozhodnou školu navštívit a Vasja je pozve na svoji chatu. Válka je zde upozaděna a divákovi je připomínána jen okrajově. Vasja se zde do Varji zamiluje a slíbí si, že se v šest hodin večer po válce potkají na mostě v blízkosti Kremli. Vasja je ale následně těžce raněn, přichází o nohy a v přesvědčení, že Varja by o mrzáka nestála, nařizuje Pašovi, aby jí sdělil, že padl. Varja ovšem za Vasjou přijíždí na frontu a ujišťuje jej o trvající lásce. Při cestě domů je její vlak bombardován a ona sama sestřeluje německý letoun. Závěrečná scéna na mostě pak jen stvrdí jejich odhodlání být po válce spolu. *V šest večer po válce* plně naplňuje podstatu *socialistického realismu* tím, že v roce 1944 již předjímá a zobrazuje konec války. Vojáci, kteří film sledovali v červnu 1945 v Berlíně, jeho šťastný konec velmi oceňovali.³⁶¹ Zároveň snímek ukazoval, že je opět možné se veselit.

Za války vznikl i první celobarevný sovětský válečný film. Snímek *Ivan Nikulin, ruský námořník* (*Иван Никитин - русский матрос*, 1944) režiséra Igora Savčenka (1906-1950)³⁶² je založen na pravdivém příběhu otištěném v novinách rudého námořnictva *Rudá flotila* (*Красный флот*) v roce 1942.³⁶³ Námořní jednotka se přesouvá vlakem pomocí Sevastopolu. Poté, co Němci napadnou neozbrojený transport a jsou poraženi odvahou námořníků, velí Nikulin zbylým 22 přeživším, aby došli do Sevastopolu pěšky. Po cestě pomáhají civilistům i zaměstnancům dráhy a získávají tak další spojence, aby na konci dobyli německý pontonový most. (Viz Obrázek 24.) Film se již vrací k tradicím 30. let a

³⁶⁰ LEYDA, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film (A study of development of Russian cinema, from 1896 to the present)*. Princeton: Princeton University Press, 1983. Str. 389.

³⁶¹ *A woman in Berlin: Eight Weeks in the Conquered City*. New York: Henry Holt and Company, 2005. Str. 254-255.

³⁶² СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Москва: Дубль-Д, 1996. Str. 173.

³⁶³ МИРОШНИЧЕНКО, И. *Бессмертный подвиг 25 краснофлотцев*. In: *Красный флот* z 29. srpna 1942. Str. 2.

postavy jsou typizované s ohledem k *socialistickému realismu*. Nikulin je hlasitý, vysoký, svalnatý a s ostře řezanými rysy. Ženská hrdinka Marusja je krásná a slabá a zbožně sleduje Nikulina. Když je Nikulin na konci snímku smrtelně raněn, Marusja u něj klečí a uklidňuje jej, že neumírá, ale jde pouze spát.

.Válka znamenala pro sovětský film liberalizaci. Autoři si mohli opět dovolit ztvárňovat skutečné city a patos obsahující nenávist k nepřítelům a volání po obraně vlasti i obětech a hrdinství. V rámci stalinismu šlo o dočasné období tvůrčí svobody.³⁶⁴ Odkaz za války vytvořených filmů zůstal trvale ve společnosti. Vyprávěné příběhy byly autentické, hrdinství vycházelo z osobnosti a nikoliv ideologie a rodinné a přátelské vazby utvrzovaly hrdinný odpor. Občané a vojáci v těchto snímcích nepotřebují stranický dohled, aby dělali správná rozhodnutí. Postavy ve filmech nejsou dokonalé a vedle hrdinů se vyskytují i postavy morálně slabé a sebestředné, nehledící na vlastní rodiny a vlast. Všechny tyto aspekty se do sovětského filmu opět vrátí po Stalinově smrti.³⁶⁵

³⁶⁴ KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. Str. 182.

³⁶⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 81.

3 Obrazy RKKA po Velké vlastenecké válce

„V ruském kinematografu, popravdě, jsem neviděl ani jeden normální válečný film. ... Válka – to je nepříjemná a špinavá záležitost. U nás je heroická. To je podivné....“³⁶⁶

Konec války znamenal také konec Dělnicko-rolnické rudé armády a jejích revolučních tradic. Sovětský režim se rozhodl vybudovat armádu novou, ale nezřekl se obrazů a hrdinství, které tato armáda vytvořila v myslích sovětské společnosti. Mohla tak započít postupná transformace žité zkušenosti RKKA v *komunikativní* a posléze *kulturní paměť*. Filmaři a jejich filmová vyobrazení měli na tyto posuny neoddiskutovatelný vliv. Specifikem sovětské Velké vlastenecké války je její pokračující politická a symbolická důležitost a při vzpomínání na ni jde doslova o kult. První muzeum Velké vlastenecké války vzniklo již v březnu 1943³⁶⁷ a další, později vzniklá, muzea uchovávající válečné relikty připomínají svojí architekturou svatyně.³⁶⁸ Mýtus války byl od počátku řízen sovětskými orgány a slova jako „*kapitulace*“, „*ústup*“ či „*hlad*“ pro něj byla nevhodná. I proto byl první válečný rok vyprávěn již v průběhu konfliktu jako období velkých hrdinských činů.³⁶⁹

Ruská hrdost a značná část národní identity zůstává zakotvena ve vzpomínání na Velkou vlasteneckou válku a vítězství v ní. Oficiální verze války a její mýtus je pro pamětníky důležitý v sebestylizaci i chápání vlastního já, včetně sociálních jistot. Válka a její romantický výklad heroického zápasu je jediné, co zbylo některým starým lidem. Zpochybňování výkladu minulosti tak zpochybňuje i smysl jejich života. Veteráni bojují se svými vlastními vzpomínkami, které jsou silně ovlivněny vyprávěním ostatních osob v jejich okolí v období mezi událostí samotnou a dobou vyprávění. Zároveň na jejich paměť působila pobožová amnesie a jejich vzpomínky byly překryty oficiálním výkladem

³⁶⁶ *На той войне незначимой... Россия проигрывает. «Блокада», режиссер Александр Рогожкин* In: *Искусство Кино*, roč. 2000, č. 7. Str. 20.

³⁶⁷ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 155.

³⁶⁸ MERRIDALE, Catherine. *Culture, Ideology and Combat in the Red Army, 1939-45*. In: *Journal of Contemporary History*, roč. 2006, č. 2. Str. 307.

³⁶⁹ MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. Str. 155.

Sovinformbyra.³⁷⁰ V souvislosti s Welzerovým výzkumem³⁷¹ lze též předpokládat, že silnou roli v konstrukci válečného prožitku mají hrané filmy věnující se válce. Hlavní obraz RKKA a *figury vzpomínání* se tak formovaly mezi lety 1945 a 1989.

3.1 Poválečný stalinismus (1945 – 1953/1956)

Po skončení války se stalinský režim rychle vrátil k represí vůči vlastnímu obyvatelstvu. Pro filmová studia i obyvatelstvo šlo o šok, který v případě kinematografie vyústil až v takřka absolutní neschopnost pokračovat v práci. V zemi bylo nejdříve potřeba vybudovat promítací místnosti často poškozené válkou a promítání filmů se opět zaměřovalo především do měst.³⁷² V letech 1946-1953 tak bylo vyprodukováno jen 124 filmů,³⁷³ přičemž nejmenšího počtu 9 snímků dosáhl průmysl za rok 1951.³⁷⁴ Nedostatek vlastní produkce byl nahrazován kořistními filmy.³⁷⁵ Válečné filmy byly vzácné. Zatímco v roce 1946 studia vyprodukovala 9 válečných filmů, o rok později šlo již jen o 7 snímků, v roce 1949 o 5 snímků a v roce 1950 pouhé 3 válečné snímky. V roce 1951 nevyprodukovala studia již žádný válečný film.³⁷⁶ Těch několik válečných snímků, které se v tomto období objevily, bylo velmi odlišných od válečných děl.³⁷⁷

³⁷⁰ MERRIDALE, Catherine. *Culture, Ideology and Combat in the Red Army, 1939-45*. In: *Journal of Contemporary History*, roč. 2006, č. 2. Str. 307-309.

³⁷¹ WELZER, Harald, Sabine MOLLER a Karoline TSCHUGGNALL. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. Str. 88-106.

³⁷² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 81-84.

³⁷³ KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. Str. 205.

³⁷⁴ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 6.

³⁷⁵ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia, 2016. Str. 315-319.

³⁷⁶ ХАНИУТИН, Юрий. *Предупреждение из прошлого*. Moskva: Искусство, 1968. Str. 212.

³⁷⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 81.

Sovětský režim zrušil pojmenování Dělnicko-rolnická rudá armáda 25. února 1946. Ozbrojené složky SSSR se od té doby jmenovaly Sovětská armáda³⁷⁸ a od roku 1947 byl Den vítězství běžným pracovním dnem bez státních oslav. Jedinou výjimkou byly večerní ohňostroje v městech-hrdinech a hlavních městech svazových republik.³⁷⁹ Zlikvidovány byly i další připomínky revoluce. Dříve užívaný výraz komisariát nahradil termín ministerstvo.³⁸⁰ Zmrzačení veteráni Velké vlastenecké války byli přemístěni na daleký sever SSSR, aby nepřipomínali prodělané utrpení.³⁸¹ Do popředí stalinského systému se opět prodrala xenofobie a nedůvěra. Váleční zajatci a repatrianti byli obviňováni ze zrádovství a posíláni do táborů Gulagu. V rámci *kosmopolitní kampaně* Andreje Ždanova (1896-1948) byli z protisovětského cítění podezříváni vojáci, kteří přišli do kontaktu se západním stylem života, občané, kteří znali cizí jazyky, a židé.³⁸² Jeho *Rezoluce o kinu* ze dne 9. září 1946 útočila na přední sovětské režiséry. V rámci *ždanovštiny* byly filmy zakazovány z důvodu, že nerefletovaly roli komunistické strany a příliš se zaměřovaly na každodennost. Filmové příběhy se ocitly pod kontrolou státních byrokratů a stranických funkcionářů.³⁸³

Proměna narativu války začala již v roce 1945 produkcí dvou filmů. První z nich byl *Nebeský louda* (*Небесный тихоход*, 1945) režiséra Semjona Timošenka (1899-1958) pojednávající o ženách pilotech. Film byl druhým nejnavštěvovanějším v roce 1946 s více než 21 miliony diváků.³⁸⁴ Snímek využívá dobově oblíbený koncept zpěvných písní. Major Buločkin je po zotavení ze zranění postaven do role velitele čistě ženské letky. (Viz Obrázek 25.) Nejde ovšem o ženy zobrazované na počátku konfliktu, ale o krásné, dobře oblečené, hihňající se dívky. Na plátně se poprvé objevují při inspekci pokoje, který

³⁷⁸ THOMAS, Nigel. *World War II Soviet Armed Forces (3), 1944-1945*. Oxford: Osprey Publishing, 2012. Str. 4.

³⁷⁹ TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. Str. 104.

³⁸⁰ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 87.

³⁸¹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 117.

³⁸² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 87.

³⁸³ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 107-108.

³⁸⁴ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 276.

vypadá spíše jako hřejivý domov. (Viz Obrázek 26.) Buločkin je nespokojen, ale nežádá lepší umístění, protože v pozdních 40. letech byl kariérismus vnímán, jako buržoazní.³⁸⁵ Pilotky ženy vzhlíží ke třem skutečným pilotům mužům v jednotce a věnují značné úsilí, aby je zabavily. (Viz Obrázek 27.) Film také rozehrává oblíbenou milostnou linku. Jednak mezi Buločkinem a novinářkou z Pravdy. Jednak v rámci jednotky. Nakonec Buločkin zvládá vyváznout z každého nebezpečí a film končí na oslavném plese. Film předznamenává upozadění ženské frontové účasti na válečném úsilí, které ve společnosti znamenalo ignorování nebo přímo pomlouvání účasti žen ve válce.³⁸⁶

Druhým pokusem o změnu válečného narativu byl od ledna 1946 promítaný snímek *Velký přelom* (*Беликий перелом*, 1945) režiséra Fridricha Ermlera. Snímek se věnuje stalingradské bitvě a fiktivní postavě generála Kirila Murajeva, který ji ve filmu vede. Vítězství sestává z práce nad velkým množstvím map a diskuzemi s dalšími důstojníky. (Viz Obrázek 28.) Mezi nejakčnejší části filmu patří snaha o opětovné navázání spojení a nutné sebeobětování jednoho z důstojníků. (Viz Obrázek 29.) I když se Murajev dozví o smrti své ženy, která také sloužila ve Stalingradu, tak takřka bez projevu žalu pokračuje dál v práci. Jde o ostrý posun od sledování osudů běžných lidí k velkým osobnostem. Murajev představuje takřka neživý symbol, který se nedopouští chyb a oslavuje konformitu, disciplínu a povinnost. Snad i z těchto důvodů nebyl film diváky přijat a to i přes malou konkurenci pouhých dalších 23 sovětských filmů.³⁸⁷

V roce 1948 byl třetím nejoblíbenějším filmem s 34,4 miliony diváků *Příběh opravdového člověka* (*Повесть о настоящем человеке*, 1948) režiséra Alexandra Stoplera (1907-1979), který v roce 1949 získal druhou třídu Stalinovy ceny.³⁸⁸ Příběh vypráví o zázračném vyléčení sestřeleného pilota Meresjeveva a jeho objevení sebe sama díky přesvědčování a smrti komisaře Semjona Petroviče a komunistické straně. (Viz Obrázek 30.) Nejúspěšnější byl ovšem dvoudílný film *Mladá garda* (*Молодая гвардия*, 1948) Sergeje Gerasimova (1906-1985) s 42,4 miliony, resp. pro druhý díl s 36,7

³⁸⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 84.

³⁸⁶ ALEXIJEVIČOVÁ, Světlana. *Válka nemá ženskou tvář*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2018. Str. 325.

³⁸⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 85-87.

³⁸⁸ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 331.

miliony, diváků³⁸⁹ vyprávějící o partyzánské komsomolské buňce v Krasnodonu. První záběry ukazují v dlouhých nepřerušovaných celkových záběrech německou invazi a obsazení Krasnodonu. Tyto typy záběrů se staly pro pozdější monumentální snímky normou. Smrt není ve filmu zobrazena přímo, ale jen zprostředkovaně, stejně tak sexualita. Motivací postav je láska k zemi a nenávist k nepřátelům. Ani zabíjení nacistických nepřátel ale není přímo zobrazeno. Popravy partyzánů se odehrávají mimo záběr. Na *Mladou gardu* se ovšem snesla kritika z důvodu, že RKKA by nikdy Krasnodon cíleně neopustila.

Zakázán byl například i film Alexandra Ivanova (1898-1984) *Hvězda* (*Звезда*, 1949), protože zobrazoval průzkumníky, kteří neuposlechli rozkaz, a jejich smrt nebyla vnímána pozitivně. Byl velmi úspěšně promítán až po Stalinově smrti³⁹⁰, kdy se dostal na šestou příčku sledovanosti za rok 1953 s 28,9 miliony diváků.³⁹¹ Průzkumná jednotka se nevrátila a je proto vyslána nová pod vedením poručíka Travkina. Je ukázán výcvik těchto mužů a jejich odvážná práce pro vítězství. (Viz Obrázek 31.) Po proniknutí liniemi naleznou pozůstatky první skupiny. Rozhodnou se prozkoumat německé pozice a vypracovat mapu rozložení sil. Přijdou ovšem v průběhu průzkumu o vysílačku. Jednotka se obětuje, aby mohl projít jeden muž jako posel. (Viz Obrázek 32.) Na konci příběhu ovšem, pod vlivem Stalinovy kritiky v době produkce snímku³⁹², obětovaná jednotka opět povstává a sleduje sovětské vítězství.

Mezi nejoblíbenější snímky se opět dostala úniková témata, která sázela na dobrodružné zápletky a exotické kulisy. Za rok 1950 byl s 41,2 miliony diváků nejúspěšnější film *Muži v sedle* (*Смелые люди*, 1950) Konstantina Judina (1896-1957).³⁹³ Film sleduje obyvatele Severního Kavkazu a jejich koní mezi lety 1937 – 1946. Jde o film především dobrodružný z exotického prostředí a dodávka koní pro RKKA má takřka

³⁸⁹ Тамтєж. Str. 253-254.

³⁹⁰ МАРГОЛИТ, Евгений, ШМЫРОВ, Вячеслав. (*из'ятое кино*) 1924-1953. Москва: Дубль-Д, 1995. Str. 102-103.

³⁹¹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Москва: Дубль-Д, 1996. Str. 159.

³⁹² МАРГОЛИТ, Евгений, ШМЫРОВ, Вячеслав. (*из'ятое кино*) 1924-1953. Москва: Дубль-Д, 1995. Str. 102.

³⁹³ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Москва: Дубль-Д, 1996. Str. 413.

podobu westernového filmu, neboli easternu.³⁹⁴ Němečtí nepřátelé jsou opilci a zbabělci a jediným skutečným nepřítelem tak zůstává tradičně nepřítel vnitřní.

Poválečné filmy, zobrazující právě skončený konflikt, byly vyprávěny v hrdinské poloze a oslavovaly nadřazenost spojeneckých armád a jejich cílů.³⁹⁵ Poválečné sovětské filmy zároveň začaly obviňovat bývalé válečné spojence z paktování s nacisty a rabování německého průmyslu jako v případě *Setkání na Labi* (*Встреча на Эльбе*, 1949) režiséra Grigorije Alexandrova (1903-1984).³⁹⁶ Válka byla v tomto období vyhrána díky generálům, kterým umně radil sám Stalin. Někdy dokonce nebylo prostřednictvím generálů ani zapotřebí. Stalinský kult opanoval společnost. Nyní s ještě větší silou než před válkou a umění pracovala v státním zájmu tohoto kultu.³⁹⁷ Opět se látkou stala občanská válka, ale jen proto, aby se ukázala Stalinova vůdčí role. Jako v případě *Nezapomenutelného roku 1919* (*Незабываемый 1919 год*, 1951) režiséra Michajla Čiaureliho (1894-1974), kdy Stalin chrání osobně na frontě Petrohrad před zahraniční intervencí. Tvrdá práce masami podporovaného Lenina a Stalina zachraňuje mladý sovětský stát díky vybavené a Stalinem inspirované RKKA. Stalin obchází vyšší velitele, kteří jsou dokonce ve spojení s nepřítelem, a mluví se samotnými vojáky a občany. Původ takovýchto snímků lze vysledovat dále než do uvolněné válečné produkce, už do předválečného *socialistického realismu*.³⁹⁸ Snímek se v roce 1952 umístil na pátém místě návštěvnosti s 31,6 milionu diváků, za čtyřmi americkými filmy o Tarzanovi.³⁹⁹

Stalin zasáhl i do dalších snímků zobrazujících RKKA. Již dříve natočený *Třetí úder* (*Третий удар*, 1948) režiséra Igora Savčenka (1906-1950) ukazuje osvobození Krymu a Sevastopolu prostřednictvím souboje myslí samojediného Stalina a celého německého štábu. Masa vojáků je anonymní (viz Obrázek 34) a skvěle motivovaná, podporovaná velkým množstvím techniky. Jednotlivce ve válce zobrazuje prostřednictvím

³⁹⁴ Adaptace Hollywoodského žánru westernu do sovětských reálií. Viz YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 176.

³⁹⁵ DAVIES, Norman. *Evropa ve válce 1939-1945*. Praha: BB/art s.r.o., 2007. Str. 418.

³⁹⁶ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 108.

³⁹⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 87-88.

³⁹⁸ *Tamtéž*. Str. 82.

³⁹⁹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Москва: Дубль-Д, 1996. Str. 278. Také YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 102.

krátkých epizod malé jednotky přímo z bojiště. Žádný z mužů ale nemá dostatek prostoru, aby byl individualizován, a do konce filmu všichni padnou. Snímek také ukazuje obdobu vztyčení praporu vítězství, tedy symbolu konečného vítězství nad Berlínem, na Krymu. (Viz Obrázek 36.) Dobová recenze v Pravdě film označila za „*umělecký dokument*“ pro jeho údajný realismus a autenticitu.⁴⁰⁰ Obdobnou auru zobrazování skutečnosti si nárokovala v dobovém tisku⁴⁰¹ i dvoudílná *Stalingradská bitva* (Сталинградская битва, 1949) režiséra Vladimíra Petrova (1896-1966). Stalin zde již vystupuje bez prostředníků z řad generality. Dobrovolnické dělnické milice a celospolečenské spojení sil pomáhají RKKA vyhrát rozhodnou bitvu. (Viz Obrázek 37 a Obrázek 38.) Pravděpodobně nejznámějším obrazem Stalina je dvoudílný *Pád Berlína* (Падение Берлина, 1949) režiséra Michajla Čiaureliho vytvořený u příležitosti Stalinových 70. Narozenin.⁴⁰² Filmy vidělo 38,4. milionu diváků⁴⁰³, na jejich promítání byly organizovány vycházky pracujících a školáků⁴⁰⁴ a oba díly filmu byly oceněny Stalinovou cenou.⁴⁰⁵ Hlavní postavou je úderník ocelářského průmyslu Aljoša a učitelka místního kolchozu Nataša. Stalin v předválečném období Aljošovi dává otcovské rady v jeho vztahu k Nataše. (Viz Obrázek 39.) Po německém útoku je Nataša odvečena Němci, Aljoša zraněn zůstává v nemocnici. Po vyléčení se přidává do řad RKKA, aby nejdříve ubránil Stalingrad a posléze byl v druhém díle účasten útoku na Berlín, osvobození Nataši z koncentračního tábora a vyvěšení praporu nad Reichstagem, kde umírají Aljošovi etnicky různorodí přátelé. (Viz Obrázek 40 a Obrázek 41.) Následně Stalin přilétá do čerstvě dobytého Berlína a za všeobecného veselí a radosti rudoarmějců všech národností dává zpět dohromady Aljošu s Natašou. (Viz Obrázek 42.)

⁴⁰⁰ КОЖЕВНИКОВ, Вадим. *Третий удар*. In: *Правда* z 3. května 1948. Citováno dle YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 97.

⁴⁰¹ *Сталинграду о кинофильме Сталинградская битва*. In: *Правда* z 11. května 1949. Dle YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 97.

⁴⁰² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 110.

⁴⁰³ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 316.

⁴⁰⁴ KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. Str. 207.

⁴⁰⁵ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia, 2016. Str. 152.

Účelem filmů vyráběných v prvních osmi letech po válce bylo především posílit Stalinův kult osobnosti, ukázat lidem iluzi právě prožívaného šťastného života a dokonalé komunistické ideály.⁴⁰⁶ Obraz rudoarmějců ustoupil do pozadí ve prospěch velkých mužů a velkých dějin a RKKA se začasť stala anonymní masou. Ženy vojačky byly upozaděny do rolí posluhovaček a obdivovatelek mužů. Po Stalinově smrti vstoupil Sovětský svaz do období reflexe vlastní minulosti, přítomnosti a budoucnosti, jak v státním, národním, tak i ideologickém smyslu.⁴⁰⁷ Ve filmovém průmyslu pak nastalo krátké období „zlatých let“⁴⁰⁸ relativní umělecké svobody.

3.2 *Obrazy tání (50. – 60. léta)*

První opatrné debaty o prospěšnosti *socialistického realismu*, jakožto státní umělecké doktríně, probíhaly od roku 1953. Filmová studia začala tyto změny pomalu vnímat až koncem roku 1954.⁴⁰⁹ Po Chruščovově tajném projevu na XX. sjezdu Strany ze dne 25. února 1956⁴¹⁰ začalo období liberalizace v politickém i kulturním smyslu. Jedním z vnějších symbolů destalinizace SSSR bylo přejmenování Stalingradu na Volgograd a odstranění Stalinových ostatků z Leninova mauzolea v roce 1961.⁴¹¹ Vnitřním pak byla snaha o odstranění zastánců tvrdé stranické linie z funkcí.⁴¹² Sovětský film v post-stalinském období je označován za tzv. *kinematografii tání*.⁴¹³ Šlo o snahu autorů přetvořit estetické a ideologické principy používané ve filmovém průmyslu. Tento filmový trend nebyl všeobecný, ale nabízel napříč filmovými žánry alternativu, a tak diskreditoval ostatní

⁴⁰⁶ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 110-111.

⁴⁰⁷ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 408.

⁴⁰⁸ DAVIES, Norman. *Evropa ve válce 1939-1945*. Praha: BB/art s.r.o., 2007. Str. 423.

⁴⁰⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 108.

⁴¹⁰ Nikita Khrushchev's „Secret Speech“ to the Twentieth Congress of the Communist Party of the Soviet Union. February 25, 1956. In: SUNY, Ronald G. *The Structure of Soviet History: Essays and Documents*. New York – Oxford: Oxford University Press, 2003. Str. 340-350.

⁴¹¹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 113.

⁴¹² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 108.

⁴¹³ Název vychází z názvu novely předního válečného propagandisty Ilji Erenburga (1891-1967) *Омгпель* (Tání či obleva) z roku 1954.

části filmové produkce a zasahoval široké spektrum diváků.⁴¹⁴ *Tání* nelze jasně časově vymezit, protože nezačíná žádnou konkrétní událostí, a ačkoliv je silně spojeno s Chruščovem, tak některé tendence přetrvaly i po nástupu Leonida Brežněva v roce 1964.⁴¹⁵ V období *tání* došlo k obnově sovětské kinematografie a návratu mezinárodního uznání vůči práci sovětských filmařů.⁴¹⁶ Nešlo sice o další sovětskou kulturní revoluci, jako v případě zavádění *socialistického realismu*, ale dopad změn na společnost byl obrovský.⁴¹⁷ Filmaři mohli opět natáčet komediální snímky a hrdina byl znovu individuální lidský charakter.⁴¹⁸

Chruščovovým cílem bylo vytvořit vzdělanou, kosmopolitní a prostupnou společnost, která by oponovala polo-venkovské mentalitě, která stále figurovala v mnoha sovětských městských centrech, a zásadně by přetvořila tradiční kulturu.⁴¹⁹ Pro občany SSSR se stala dostupnější překladová literatura ze Západu umožňující kulturní výměnu. Sociální reforma z roku 1960 a školská reforma z roku 1958 stavěly po letech do popředí blaho jedince nad potřeby průmyslu. Tento posun se promítl i do kinematografie. Přesto sovětský průmysl a výzkum zažíval nebývalý rozmach.⁴²⁰ Materiální nadbytek se v tomto období stal ve společnosti nikoliv privilegiem elit, ale univerzálním právem všech občanů. Výsledkem bylo rozdrobení společnosti do menších zájmových skupin s rozdílnými zájmy, vkusem a starostmi.⁴²¹ Sovětští umělci a inteligence zaútočili proti prostému konzumnímu způsobu života a snažili se změnit tradiční marxistický pohled, který kulturní a rodinný

⁴¹⁴ DUMANČIĆ, Marko. *The Cold War's cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953-1968*. In: *Cold War History*, roč. 2014, č. 3. Str. 404-405. Podrobněji WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*. Londýn. I.B. Tauris, 2000. Či ПРОХОДОВ, Александр. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе "отменели"*. Petrohrad: Академический проект, 2007.

⁴¹⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 107.

⁴¹⁶ ATTWOOD, Lynne, TUROVSKAYA, Maya. *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*. Londýn: Pandora, 1993. Str. 79-82.

⁴¹⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 107.

⁴¹⁸ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 112.

⁴¹⁹ DUMANČIĆ, Marko. *The Cold War's cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953-1968*. In: *Cold War History*, roč. 2014, č. 3. Str. 414.

⁴²⁰ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 113-114.

⁴²¹ *Tamtéž*. Str. 116.

život vnímal jako sekundární výsledek lidské kreativity a naplnění.⁴²² Centrem snímků se stala rodina a současný běžný život. Do pozadí ustoupil konflikt mezi dobrým a lepším, vytvořený pro potřeby *socialistického realismu*, a bylo možné zobrazovat skutečné konflikty.⁴²³ Filmaři zvýšili zájem o děti, a především mladistvé a dospívající, nejen jako diváky, ale také jako aktéry filmů, kteří usilují o osobní, nikoliv společenské, cíle.⁴²⁴

Na plátna kin se tak dostal opět námět *Rudých d'áblíků* z 20. let. Tentokrát snímek pod názvem *Nepolapitelní mstitelé* (*Неуловимые мстители*, 1966) natočil režisér Edmond Keosajan (1936-1994) a získal si přízeň 54,5 milionu diváků, a tím pádem i čtvrté místo v návštěvnosti.⁴²⁵ Hrdinové tentokrát bojují s anarchisty a kozáky a původní černošský chlapec je nahrazen romským typem. Ke vstupu do RKKA zároveň dojde až na konci filmu. Následovaly ještě dva filmy se stejnou ústřední trojicí. *Nová dobrodružství nepolapitelných* (*Новые приключения неуловимых*, 1969) s 66,2 miliony zhlédnutí⁴²⁶ a dvojdílný snímek *Koruna ruského impéria aneb znovu nepolapitelní* (*Корона Российской Империи, или Снова Неуловимые*, 1970-1971) s 60,8 miliony diváků.⁴²⁷ Šlo opět o dobrodružné snímky, pro které byla občanská válka jen vhodným exotickým prostředím.

V průběhu *tání* strmě stoupl počet vyrobených filmů. Jednak se šestý pětiletý plán od roku 1955 zaměřil na kinematografickou infrastrukturu a požadoval pro následující rok vytvoření 75 nových snímků.⁴²⁸ Jednak vznikla republiková filmová studia. Rostoucí počet filmů nebylo již možné natáčet na kořistní barevný materiál a pro tvůrce se tak opět stalo běžnějším natáčet na černobílý film.⁴²⁹ V roce 1957 došlo k obnovení časopisu *Sovětské plátno* (*Советский экран*) se zaměřením na obrazové budování kultu filmových hvězd a *Umění kinematografie* (*Искусство кино*) se vrátilo ke skutečné kritice snímků a

⁴²² DUMANČIĆ, Marko. *The Cold War's cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953-1968*. In: *Cold War History*, roč. 2014, č. 3. Str. 410.

⁴²³ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 129-133.

⁴²⁴ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 112-124.

⁴²⁵ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 283.

⁴²⁶ *Tamtéž*. Str. 286.

⁴²⁷ *Tamtéž*. Str. 209-210.

⁴²⁸ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 3-11.

⁴²⁹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 128.

filmového průmyslu.⁴³⁰ Filmová hudba ustoupila od pompézních orchestrů k jednodušším melodiím. Režiséři se pokoušeli zobrazovat trvání děje prostřednictvím nepřerušovaných dlouhých záběrů.⁴³¹ Sovětští filmaři se tak zapojili do celoevropské proměny filmového umění, jako například neorealisté v Itálii.⁴³²

V souvislosti s rostoucím počtem snímků, kin i životní úrovni rostl počet prodaných lístků.⁴³³ V roce 1954 se do čela *Mosfilmu* postavil Ivan Pyrjev a využil svůj vliv k podpoře mladých filmařů.⁴³⁴ V listopadu 1965 se uskutečnil zakládající sjezd *Odborů filmových tvůrců*, který se zabýval starostí o zdraví, rekreaci a důchody filmových tvůrců. V roce 1963 bylo z Ministerstva kultury opět osamostatněno *Goskino*. Klasifikovalo uváděné filmy a stanovovalo počty vyrobených kopií jednotlivých snímků, a tím přímo ovlivňovalo jejich návštěvnost a oblibu. V roce 1959 byl obnoven Moskevský mezinárodní festival, který až do dnešních dnů upřednostňuje především ruské snímky.⁴³⁵ Vlastní festivaly, k podpoře diskuzí o promítaných snímcích, začaly pořádat i jednotlivá filmová studia.⁴³⁶

Snímky zobrazující válku nebyly v hlavním filmařském diskurzu. Přesto měla válka na filmaře silný vliv, neboť většina z nich byla veterány Velké vlastenecké války.⁴³⁷ V 60. letech 20. století nastává pod vlivem italského neorealismu a s pokusy o nalezení nového obrazu dějin snaha o rekonstrukci minulosti na filmovém plátně.⁴³⁸ Pro vznik historického filmu se stává podstatným studium pramenů.⁴³⁹ Charaktery postav a jejich

⁴³⁰ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 109.

⁴³¹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 128.

⁴³² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 107.

⁴³³ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 115.

⁴³⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. 108.

⁴³⁵ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 115-116.

⁴³⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 109.

⁴³⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. 108.

⁴³⁸ KOPAL, Petr. *Film jako historie: filmař jako historik*. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: CASABLANCA, 2009. Str. 17.

⁴³⁹ *Tamtéž*. Str. 21

emoce nebyly nadále černobílé, ale staly se rozrůzněnými a do popředí filmařského zájmu se dostaly děti a dospívající.⁴⁴⁰

Chruščovova *tajná řeč* z roku 1956 měla velký vliv na obraz Velké vlastenecké války ve filmu. Zatímco poválečné snímky zobrazovaly konflikt jako národní triumf, tak nyní se otevírala cesta k zobrazení její tragičnosti,⁴⁴¹ prozkoumání hrdinství v době války a přetvoření definice heroismu.⁴⁴² Sovětská nová vlna odmítla tradičního fantaskního stalinského hrdinu, který byl takřka nadčlověk zrozený v marxistickém myšlení, a přenesla pozornost k mladému pracujícímu muži.⁴⁴³ Filmy se začaly více zaměřovat na individuální obětavost a hrdinství v duchu humanistické tradice.⁴⁴⁴ V období Chruščovovy vlády filmaři obrátili svůj pohled na běžného muže, který bojoval na frontě a dali více prostoru kritice oficiálních reprezentací nacionalismu, komunismu a hrdinství.⁴⁴⁵

V období *tání* byl také nově nahlédnut mýtus občanské války. V 50. letech je občanská válka podávána jako utrpení vojáků i civilistů a je ukazována destruktivní povaha války na osobní životy a vztahy.⁴⁴⁶ V potřebě nového pohledu a ve věku autorů těchto filmů, kteří neměli s občanskou válkou vlastní žitou zkušenost, můžeme vidět oddělení *komunikativní paměti* od *paměti kulturní*, která v tuto dobu, tedy již po 40 letech, získává navrch. Přepřepřování se po 30 letech od uvedení dočkal Protazanovův *Jednačtyřicátý* z roku 1926. Režisér Grigorij Čuchraj (1921-2001) vypráví svůj *Jednačtyřicátý* (*Сорок Первый*, 1956) v původním stylu, zasazení i jednotlivých obrazech. Snímek vidělo 25,1 milionu diváků.⁴⁴⁷ Stejně jako v Protazanovově snímku nemůže být oddanost vlasti a revoluci podřízena osobnímu štěstí a lásce. Marjutka se opět zamilovává do, v Karakumské poušti zajatého, bílého poručíka Govorucha-Otroka, který nese tajné

⁴⁴⁰ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 116.

⁴⁴¹ *Tamtéž*. Str. 117-118.

⁴⁴² WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 63.

⁴⁴³ DUMANČIĆ, Marko. *The Cold War's cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953-1968*. In: *Cold War History*, roč. 2014, č. 3. Str. 405.

⁴⁴⁴ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 113.

⁴⁴⁵ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 409.

⁴⁴⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 107.

⁴⁴⁷ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 420.

poselství pro generála Děnikina. (Viz Obrázek 43.) Po strastiplné cestě přes poušť a po ztroskotání lodi v Kaspickém moři se o něj sama stará. Stejně jako v původním snímku Marjutka poručíka vraždí ve chvíli, kdy by mohli padnout do rukou bílým. Marjutka kolébá svého milého a zároveň svoji čtyřicátou první oběť, v náručí. (Viz Obrázek 44.) Ve snímku je pouze dáno více prostoru vývoji milostného vztahu Marjutky a poručíka. Stále ale jde o čistě romantický příběh zasazený do exotického prostředí pouště a občanské války.

Rok 1957, tedy 40. výročí bolševické revoluce, znamenal podporu plánovité produkce snímků s tématem občanské války. Autoři ovšem upřednostnili bezpečnější literární předlohy či předělávky starších snímků. Adaptací novely tak byl *Pavel Korčagin* (Павел Корчагин, 1956) Alexandra Alova (1923-1983) a Vladimira Naumova (*1927). Pro oba autory nešlo již o žitou vzpomínku, ale o tvorbu na základě *kulturní paměti* společnosti.⁴⁴⁸ Snímek v roce 1957 zaujal 25,3 milionu diváků a umístil se tak na 15. místě.⁴⁴⁹ Kritici jej na jedné straně označovali za příliš negativní, znepokojující⁴⁵⁰ ale také za svěží vítr mezi filmy *socialistického realismu*.⁴⁵¹ Jde o inspirativní příběh sebeobětování těžce raněného mladého proletáře Korčagina. Aby vyzněla cena, kterou musí Korčagin zaplatit, je zbaven, dříve typické, aureoly svatého mučedníka a ukazuje se jako běžný autentický člověk. Politické uvědomění u něj začíná až s revolucí a do RKKA k Bud'onému vstupuje teprve po mítinku bolševiků. Ačkoliv je pro něj občanská válka a boj zobrazen jako hrdinské radostné dobrodružství, tak je tento obraz poměrně záhy ukončen dělostřeleckým granátem, který jej z boje vyřazuje. Skutečný boj začíná teprve v zázemí, pro které znamená probíhající občanská válka konec dosavadní civilizace a osobních vztahů. Korčagin se nakonec pokusí o sebevraždu, ale včas si uvědomí, že by šlo o sebestředný akt a raději sepíše paměti o vlastní zkušenosti, aby připomněl své padlé druhy.

⁴⁴⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 110.

⁴⁴⁹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 316.

⁴⁵⁰ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 36-37.

⁴⁵¹ ПОГОЖЕВА, Л. *Новое прочтение романа*. In: *Искусство кино*, roč. 1957, č. 2. Str. 83-97.

Mnohem tradičnější formu zobrazení občanské války⁴⁵² zvolil ve svém snímku *Komunista* (Коммунист, 1957) Julij Rajzman. Snímek v roce 1957 navštívilo 22,3 milionu diváků a v časopise *Sovětské plátno* byl zvolen třetím nejlepším filmem.⁴⁵³ Rajzman si vybírá pozitivního hrdinu typického pro *socialistický realismus*. Zraněný voják Vasilij Gabunov je v době rekonvalescence určen k řízení elektrifikace země. Jako ztělesnění reprezentace nového režimu se pokouší vytvořit novou společnost a přetvořit rolníky v dělníky za pomoci samotného Lenina. Musí vybojovat boj s hladem, nedostatkem paliv a nemocemi. Nakonec je město vyplněno kontrarevolučními silami a Gubanov je obklíčen. Odmítne se vzdát a pokouší se s bílými bojovat. Je tedy zabit několika výstřely a padá mrtev do bláta cesty.

Zcela odlišný pohled na občanskou válku ve stejnou dobu vytvořil třídílný epos Sergeje Gerasimova (1906-1985) *Tichý don* (Тихий Дон, 1957-1958). Každý díl vidělo 47 milionů diváků a za roky 1957 a 1958 byl čtenáři *Sovětského plátna* zvolen nejúspěšnějším snímkem.⁴⁵⁴ Film zabírá život kozácké vesnice v průběhu první světové a občanské války. Gerasimov trval na historické přesnosti ztvárnění života kozácké vesnice a snímek je prosycen romantismem boje kavalérie spojeného s epickým sovětským stylem poválečných válečných filmů. Obě strany konfliktu občanské války, bílí i rudí, jsou však zobrazeny stejně násilné. Snímek ustanovil nový standard pro historické velkofilmy.⁴⁵⁵

Velká vlastenecká válka nyní byla na stříbrném plátně zobrazována prostřednictvím příběhů jednotlivců a problematizoval se návrat veteránů do běžného života.⁴⁵⁶ Protěžovaným archetypem válečných snímků se stal traumatizovaný anti-hrdina.⁴⁵⁷ Stejně jako v případě občanské války autoři používali bezpečné literární adaptace, a to včetně velmi ceněných a úspěšných snímků ukazujících stresující válečný prožitek.⁴⁵⁸

⁴⁵² *Tamtéž*.

⁴⁵³ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 205.

⁴⁵⁴ *Tamtéž*. Str. 449.

⁴⁵⁵ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 116-117.

⁴⁵⁶ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 116.

⁴⁵⁷ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 407.

⁴⁵⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 118.

Jedním z nejpodstatnějších⁴⁵⁹ a neanalyzovanějších⁴⁶⁰ snímků *tání* zabývajících se Velkou vlasteneckou válkou jsou bezesporu *Jeřábi táhnou* (*Летят журавли*, 1957) Michaila Kalatozova (1903-1973). Šlo o jeden z prvních sovětských poválečných snímků, který dosáhl mezinárodního věhlasu, když získal Zlatou palmu za rok 1957 na Mezinárodním filmovém festivalu v Cannes⁴⁶¹ a v SSSR jej vidělo 28,3 milionu diváků.⁴⁶² Snímek, na motivy hry Viktora Rozova (1913-2004) *Věčně živí* (*Вечно живые*),⁴⁶³ nezobrazuje válku jako kolektivní vítězství, ale jako tragédii jednotlivce. Zobrazení jednoho z hlavních protagonistů, Borise Borozdina, ale narušuje tradiční maskulinní model hrdinství.⁴⁶⁴ Boris je nový sovětský člověk v humanistické podobě. Je dělníkem, neváhá se sám přihlásit dobrovolně do armády, ale samotnou invazi prospí a jeho dívka Veronika ho od vstupu do armády odrazuje. Nestihnou se ani osobně rozloučit, neboť jejich hlas zaniká v kakofonii rozloučení ostatních vojáků a proudící vojenské techniky. Veronika, poté co osiřl a uchýlí se k Borisově rodině, je v průběhu leteckého útoku znásilněna Borisovým bratrancem Markem a nenaplnuje tak tradiční představu věrné čekající ženy. Boris na frontě ztrácí naději na návrat a Veroničinu fotku předává příteli Stepanovi. Vojáci jsou zobrazeni jako otrhaní, špinaví a s ochabující disciplínou. (Viz Obrázek 45.) Nakonec při pokusu o probití se z obklíčení obětuje svoji vlastní bezpečnost, při snaze zachránit raněného kamaráda, a kvůli tomu přichází o život. Při umírání ovšem myslí na zcela intimní představu svatby s Veronikou. Na rozdíl od *socialistického realismu* není vedena jednoznačná linka příčiny a následku mezi scénou Borisovy smrti a Veroničina pochybení. Hlavním protagonistou filmu vlastně není ani Boris, ale Veronika, která musí dál žít s vědomím ztráty. Veronika nemůže být označena za hrdinku. Nechává se unášet okolnostmi, je pasivní a závislá na ostatních. Ačkoliv se zapojuje do válečného úsilí službou

⁴⁵⁹ Dle Aninského kinematografie *tání* „začala *Jeřáby*“. Viz АННИНСКИЙ, Лев. *Шестидесятники и мѣ. Кинематограф, ставший и не ставший историей*. Moskva: ВТПО «Киноцентр», 1991. Str. 8.

⁴⁶⁰ *Tamtéž*. Str. 273.

⁴⁶¹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 118.

⁴⁶² СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 227.

⁴⁶³ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 118.

⁴⁶⁴ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 410.

v nemocnici, tak ji koná jen jako práci a nevnímá ji. Ve chvíli, kdy chce spáchat sebevraždu, zachrání malého chlapce Borise a díky tomu nalezne nový úděl. Ve snímku jsou ovšem i aktivnější ženské postavy, které se bijí za své právo aktivního vystupování. Jde například o rozhovor Borisova otce doktora Fjodora s jeho dcerou Irinou.⁴⁶⁵ Irina ovšem musí obětovat službě svůj osobní život. Na konci filmu, uprostřed poválečného veselí, je RKKa opět zobrazena jako silná, upravená a disciplinovaná. (Viz Obrázek 46.) Stefan, jako Borisův nejlepší přítel, přinese Veronice zprávu o jeho smrti. Duše Borise a jeho druhů se vznášejí nad lidmi ve formě táhnoucích Jeřábů.⁴⁶⁶

Snímek byl pro sovětskou společnost velmi kontroverzní. Především krátká scéna znásilnění, ale také neurčitost vyprávění a otevřenost konce. Tím si ovšem získal přízeň inteligence a náročnějších diváků, kteří již nechtěli sledovat jasně určené pozitivní typy,⁴⁶⁷ a u starších diváků vyvolával vzpomínky na liberální 20. léta sovětské produkce.⁴⁶⁸

Další z adaptací byl *Osud člověka* (*Судьба человека*, 1959), na motivy stejnojmenné novely Michaila Šolochova (1905-1984), s kterou režisérsky debutoval Sergej Bondarčuk (1920-1994). Obyčejný sovětský armádní řidič Sokolov je zajat, uprchne, přežije válku a adoptuje sirotka. Příběh je vyprávěn retrospektivně. Obzvláště silné jsou scény zajetí a utrpení, které rudoarmějci prožívají, včetně vzájemných udání. (Viz Obrázek 47 a Obrázek 48.) Sokolov se zachrání odvážným útekem zpět do řad RKKa, kam je bez problémů opět včleněn. Zjistí ale, že přišel o celou svoji rodinu. Konec války pro něj není šťastný. (Viz Obrázek 49.) Smysl života nalezne až právě adoptí válečného sirotka. Příběh do kin přivedl 39,25 milionu diváků, a byl tak pátým

⁴⁶⁵ Doktor Fjodor: „Můžeš se řadit k mužům.“ Irina: „Jsem docela dobrá jako dívka.“ Viz *Jeřábi táhnou* [*Летят журавли*] [film]. Režie Michail Kalatozov. SSSR, 1957.

⁴⁶⁶ Ve východoevropském folkloru, včetně toho ruského, jeřábi symbolizují duše mrtvých vojáků. Viz CLOWES, Edith W. *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca – Londýn: Cornell University Press, 2011. Str. 92. Také STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of “the Thaw”*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 410.

⁴⁶⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 121.

⁴⁶⁸ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 78-79.

nejúspěšnějším za rok 1959, a čtenáři *Sovětského plátna* jej zvolili nejlepším filmem roku.⁴⁶⁹ Byl ceněn i kritikou.⁴⁷⁰

V roce 1959 zaujal 30,1 milionu diváků⁴⁷¹ a kritiku⁴⁷² snímek *Balada o vojákoví* (*Баллада о солдате*, 1959) režiséra Grigorije Čuchraje. Napadá, stejně jako *Osud člověka*, tradiční koncept hrdinství.⁴⁷³ Hlavní hrdina, devatenáctiletý Aljoša, v boji zničí dva tanky, ne navzdory strachu, ale protože se bojí. V první chvíli začne dokonce před tankem utíkat a až posléze se zastaví a vypálí. (Viz Obrázek 50.) Jeho hrdinství leží v malých laskavých činech, které vykoná při dovolence, kterou obdrží jako odměnu za zničení tanků. Přesvědčí invalidního rudoarmějce, aby se vrátil k manželce, místo aby se pro ni prezentoval jako mrtvý. (Viz Obrázek 51.) Mýdlo, které po něm domů poslal jeho spolubojovník, nepředá nevěrné manželce, ale trpícímu věrnému otci. Nemysle na vlastní bezpečí zachrání pasažéry z bombardovaného vlaku. Aljoša je obraz prostého sovětského, nebo spíše ruského, chlapce, který funguje v prostých aktech. Aljošova postava žije pro spravedlnost a poctivost. Pro činy, které vykoná pro ostatní po cestě, se stihne s matkou vidět jen na krátký okamžik. Jeho smrt zanechává věčně truchlící matku vyhlížet, zda opět nepřijde po cestě domů. (Viz Obrázek 52.)

V podobě filmů *Jeřábi táhnou*, *Osud člověka* a *Balada o vojákoví* lze sledovat ústup od frontových linií a hrdinství na bojištích, které byly charakteristické pro válečné filmy za Stalina. Naopak jsou filmy ovládnuty steskem po domově. Snímky jsou stále tradiční v postoji ke genderovým rolím a postavení ženy ve společnosti, ale nabourávají obraz maskulinity a reprezentace muže, kdy je stržena mužská podstata od veřejného vystupování k intimitě a cenění si osobních hodnot lásky, rodinné loajality a manželské

⁴⁶⁹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 432.

⁴⁷⁰ Подробный разговор. In: *Искусство кино*, roč. 1960, č. 1. Str. 65-80. Dle YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 124.

⁴⁷¹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 28.

⁴⁷² Подробный разговор. In: *Искусство кино*, roč. 1960, č. 1. Str. 65-80. Dle YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 124.

⁴⁷³ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 124-125.

věrnosti. Boří také konstrukt válečného hrdiny, který je mužný a násilný. Všechny tři filmy problematizují cenění si válečných hrdinů na bitevním poli jako modelu, kterého mají dosáhnout „skuteční muži“. ⁴⁷⁴ Odvaha a statečnost většiny ženských postav je poměřována jejich schopností vydržet zkoušku časem. Žena musí čekat. Ženskost sama je také problém a ženy jsou zobrazovány jako potencionální kolaboranti. Ženská věrnost je důležitá pro mobilizaci a podporu bojujících mužů, kdy ženy představují konečné vítězství a přežití národního státu. ⁴⁷⁵ Ženské postavy jsou postaveny na piedestal v jejich idealizované ženské roli a nikdy není dovoleno, aby se od tohoto stereotypu odchýlily. Ženy-vojáci ve scénářích zatím absentují. ⁴⁷⁶

Od poloviny 50. let do konce let 60. filmaři natáčeli kontroverzní produkci díky oficiálním regulačním mechanismům sovětského Ministerstva kultury. Umělci akceptovali částečnou regulaci výměnnou za přístup k státem vlastněným studiím a distribuční síti. ⁴⁷⁷ Zodpovědnost za cenzurní zásahy přešla z ústředních orgánů na jednotlivá studia. ⁴⁷⁸ Vláda financovala kontroverzní projekty za účelem získání legitimacy mezi populací a spolupráce s kulturními elitami. ⁴⁷⁹ Zároveň ale byli filmaři upozorňováni, aby slepě nekopírovali a nenapodobovali západní umění. ⁴⁸⁰ Změny, které probíhaly, byly jen částečné a nešlo o ucelenou kulturní politiku. ⁴⁸¹ Představy a pokyny režimu nebyly pro tvůrce jednoznačné ⁴⁸² a ti si tak mohli dovolit kritizovat režimní byrokracii prostřednictvím zběsilých zápletek. ⁴⁸³

I přes zdánlivou benevolenci režimu se nemusel k divákovi dostat každý soudobý obraz RKKA. Stalo se tak v případě snímku *Mír tomu, kdo přichází* (*Мир входящему*,

⁴⁷⁴ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 410-411.

⁴⁷⁵ *Tamtéž*. Str. 412.

⁴⁷⁶ *Tamtéž*. Str. 416.

⁴⁷⁷ DUMANČIĆ, Marko. *The Cold War's cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953-1968*. In: *Cold War History*, roč. 2014, č. 3. Str. 409.

⁴⁷⁸ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 30-31.

⁴⁷⁹ DUMANČIĆ, Marko. *The Cold War's cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953-1968*. In: *Cold War History*, roč. 2014, č. 3. Str. 409.

⁴⁸⁰ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 115.

⁴⁸¹ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 60.

⁴⁸² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 115.

⁴⁸³ *Tamtéž*. Str. 136.

1961) Alexandra Alova (1923-1983) a Vladimira Naumova (*1927). Při promítání na Ministerstvu kultury byl snímek obviněn z negativního vyobrazování rudoarmějců. Především pro to, že jsou zcela bezradní a neví, jaký je jejich úkol. Omezené promítání v Sovětském svazu bylo možné teprve po úspěchu na Benátském filmovém festivalu roku 1961.⁴⁸⁴ Sovětská kritika přes zahraniční úspěch jeho uveřejnění kritizovala.⁴⁸⁵

Děj sleduje vztah tří sovětských vojáků a těhotné Němky, kterou se na samém konci války v Německu vojáci snaží dopravit do nemocnice. Čerstvý důstojník, ml. seržant Ivlev, výřečný řidič Paša a z otřesu ohluchlý voják Jumščikov neumí německy a nejsou schopní si ani rozumět navzájem. Ivlev se drží příruček a školských pouček nesrozumitelných pro frontové vojáky a Paša mluví tolik, že sám neposlouchá. Je sice 9. května 1945, ale válka stále pokračuje a poté co je skupina přepadena ve městě, tak umírá řidič Paša. Skupina je nakonec do nemocnice dovezena americkými vojáky a ženě se narodí chlapec. I přes omezené promítání snímek vidělo 11,1 milionu diváků.⁴⁸⁶ V období *glasnosti* byl snímek rehabilitován a oceňován jako film, který předběhl svoji dobu.⁴⁸⁷

Období *tání* umožnilo vzniknout filmům, které existovaly čistě pro zábavu diváků a ty tak plnily úlohu snímků všeobecně vnímaných jako standard. Lze je rozdělit v zásadě na dva proudy. Jednak melodramata domácí fronty a jednak čisté bojové snímky.⁴⁸⁸ Mezi melodramata lze řadit snímek *Dům, v kterém žiji* (Дом, в котором живу, 1957) režisérů Lva Kulidžanova (1924-2002) a Jakova Segela (1923-1995). Snímek byl vytvořen jako, pro společnost přijatelnější, soupeř filmu *Jeřábi táhnou*.⁴⁸⁹ *Dům, v kterém žiji* vidělo o 900 tisíc diváků více a obsadil 9. místo v návštěvnosti.⁴⁹⁰ Příběh sleduje osudy čtyř rodin z odlišných tříd, které se sestěhují v roce 1935 do jednoho domu. Snímek v době války

⁴⁸⁴ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 123.

⁴⁸⁵ КАРДИН, В. Люди и символы. In: *Искусство кино*, roč. 1961, č. 10. Str. 60-62.

⁴⁸⁶ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 245.

⁴⁸⁷ ЯСТРЕБОВА, Н. Художественные открытия Мира входящему. In: АЛОВА, Л. А. Александр Алов, Владимир Наумов: статьи, свидетельства, высказывания. Moskva: Искусство, 1989. Str. 83-84.

⁴⁸⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 131-132.

⁴⁸⁹ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 79.

⁴⁹⁰ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 128.

ukazuje oběti, které obyvatelé přinesli, včetně žen, v podobě úmrtí představitelky buržoazní rodiny Galji, či těžkého zmrzačení dalšího z obyvatel. Snímek realisticky, ale nekriticky zobrazil soužití několik tříd dohromady. Zmrzačený Kost'a a jeho opětovné sblížení s milenkou Lidou pak rámuje konec filmu happy endem a Kost'ovým návratem do produktivní sovětské společnosti.

V případě bojových filmů jde o kanonický film *Živí a mrtví* (*Живые и мёртвые*, 1963) Alexandra Stolpera, který ukazuje bezradnost sovětských důstojníků v prvních měsících války. Snímek vznikl na motivy stejnojmenné novely Konstantina Simonova (1915-1979) z roku 1960, v němž zúročil vlastní frontové zkušenosti jakožto dopisovatele *Rudé hvězdy*.⁴⁹¹ Šlo o nejnavštěvovanější film roku 1964 s 41,5 miliony diváky prvního dílu a 40,3 miliony diváky pro druhý díl.⁴⁹² Scénář nepočítá s žádným předválečným obdobím a vrhá diváka přímo doprostřed chaosu počátku války a loučení politruka Ivana Sincova s manželkou Mášou. Jednotky RKKA zahluje strach a anarchie. Velikost katastrofy je zobrazena neustálými proudy uprchlíků a malých neorganizovaných hloučků vojáků. (Viz Obrázek 53 a Obrázek 54.) Sincov se naštěstí dostane k jednotce *kombriga*⁴⁹³ Fjodora Serpilina, který byl čerstvě propuštěn z vězení, kde skončil v rámci stalinských čistek. Jako jeden z mála důstojníků má válečné zkušenosti a rozhodne se se svojí jednotkou probít z obklíčení, do kterého se dostali. (Viz Obrázek 55.) Film ukazuje nedostatek všeho vybavení a absolutní neznalost situace na vyšších příčkách armádní hierarchie. Když má být Sincovova skupina odeslána do bezpečí, jsou jim sebrány zbraně. Následně je na konci prvního dílu neozbrojená kolona zničena útokem německých tanků. Kritici snímek ocenili jakožto „*dlouhodobě očekávaný: umělecké vysvětlení toho, co se stalo v létě a na podzim roku 1941*“.⁴⁹⁴

Druhá část snímku začíná snahou Sincova a řidiče Zolotareva o záchranu zraněné „*doktorečky*“ Táni, trpící pneumonií. Utečou právě včas do lesa, aby se skryli před útokem německých tanků. Tánu zanechají u obyvatel jednoho z domků, kteří se nechtějí nechat evakuovat, protože nevěří, že by Němci mohli postoupit tak daleko. Při dalším postupu je

⁴⁹¹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 136.

⁴⁹² СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 146.

⁴⁹³ Akronym pro velitele brigády. Revoluční hodnost RKKA.

⁴⁹⁴ БАСКАКОВ, Владимир. *Героическое в кино*. In: *Искусство кино*, roč. 1964, č. 8. Str. 39.

Sincov raněn a Zolotarev mu vezme stranickou legitimaci a blůzu. Sincov je bez legitimace ztracen a po návratu do vlastních řad je podezříván ze zrady. Aby odčinil svoji vinu, přihlásí se do dobrovolnického *komunistického praporu*. Opět se setkává se Serpilinem. Zatímco Serpilin je nyní generál velící divizi, tak Sincov odchází hlubokým sněhem na frontu před Moskvou jako pouhý seržant. (Viz Obrázek 56.)

Snímek měl tak velký vliv na obraz války a RKKA, že inspiroval tvorbu Alexeje Germana (1938-2013) o dekádu později⁴⁹⁵ a dodnes jde o velmi přesvědčivý obraz války.⁴⁹⁶ Stal se standardem, z kterého vycházely následující válečné filmy v období *stagnace*.⁴⁹⁷ Jde o silně maskulinní příběh s dominantními mužskými postavami, bez romantické zápletky a s vedlejším příběhem pod taktovkou staršího velícího důstojníka. Většina vedlejších postav umírá a zakončení je nejisté či přímo tragické.

V období *tání* byl likvidovaný Stalinův kult osobnosti postupně nahrazován kultem Velké vlastenecké války.⁴⁹⁸ Šlo, ve svém formujícím období, o „*organizovaný systém symbolů a rituálů ovládaných politickými důvody determinovanými jejich manažery... Některé aspekty symbolického matrixu – jako základní příběh války a prapor vítězství jako centrální symbol kultu – byly již stabilní. Jiné – jako Stalinova role ve válce – se proměňovaly.*“⁴⁹⁹ K dvacátému výročí, v roce 1965, byly obnoveny velkolepé oslavy vítězství ve Velké vlastenecké válce a teprve v tuto dobu „*mýtus Velké vlastenecké války získal skutečnou podstatu a profil; do té doby zůstával velmi podřízeným tématem v (pozn. aut. – sovětském) metanarativu*“.⁵⁰⁰

Jedním z podstatných témat filmů *tání*, zobrazujících RKKA, byla reflexe návratu vojáků zpět do běžného života.⁵⁰¹ Vliv stalinismu na osud přeživších vojáků zkoumá další Čuchrajův film *Čisté nebe* (*Чистое небо*, 1961). Šlo o druhý nejnavštěvovanější snímek

⁴⁹⁵ ГЕРМАН, Алексей. *Правда – не сходство, а открытие*. In: *Искусство кино*, roč. 1979, č. 2. Str. 67.

⁴⁹⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 136.

⁴⁹⁷ *Tamtéž*. Str. 139.

⁴⁹⁸ *Tamtéž*. Str. 108.

⁴⁹⁹ TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. Str. 110.

⁵⁰⁰ GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. Str. 153

⁵⁰¹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 117-118.

roku s 41,3 miliony diváků a čtenáři *Sovětského plátna* jej zvolili nejlepším filmem roku.⁵⁰² Film je vyprávěn prostřednictvím *flashbacků* z poválečné pozice pilota Alexeje Astachova. Nejdříve se zaměřuje na romantický vztah pilota Alexeje a dívky Saši. Saša zůstává, i přes zprávu o jeho údajné smrti, Alexejovi věrná a po válce se k ní vrací, se znetvořenou tváří a s podezřením ze spolupráce s Němci, kteří ho zajali. (Viz Obrázek 57 a Obrázek 58.) Alexej proto nemůže znovu usednout do kokpitu letadla a ani se znovu stát členem strany. Jediný, kdo věří v jeho čestnost, je Saša, ale pouze soukromě. Nikdy se nepokusí přesvědčit systém o jeho nevině. Změna nastává se Stalinovou smrtí a monumentálním zobrazením oblevy prostřednictvím obrazů přírody. (Viz Obrázek 59.) Alexej je znovu přijat do strany a dočká se rehabilitace. Sdělení filmu ustanovuje běžného člověka, byť bývalého vojáka, jako bezmocného a pasivní součást masy, která je obětí systému.⁵⁰³

Životu žen vojaček po válce, znovuobjevení hrdinství bojujících žen a vyhranění vůči konvenční reprezentaci genderu ve válce⁵⁰⁴ se věnoval snímek Larisy Šepit'ko (1938-1979) *Křídla* (*Крылья*, 1966). Jednalo se o kontroverzní i vyzdvihovaný film.⁵⁰⁵ Hlavní hrdinka Naděžda Petruchina byla za války stíhacím pilotem, ale nedokázala se přizpůsobit poválečnému mírovému životu. Její statut válečné hrdinky a vojenská disciplína změnily její povahu. Ačkoliv přežila, tak nový život ji nenaplnuje a pro její hrdinskou minulost v něm není místo. Nadino válečné hrdinství není tolik zapomenuto, jako aktivně odmítáno. Nedokáže se sama rozhodnout, jestli je stále ženou nebo je více mužem, žije osamělým životem a je hybatelkou žádosti o ruku ředitele muzea, ve kterém pracuje, a je zároveň jeho exponátem. Válku zažívá jen prostřednictvím retrospektivy. Nad'a ale nesní o boji a zabíjení nepřátel a jediná v *Křídlech* zobrazená smrt, je smrt Nadina válečného milence Sola. Na konci snímku pak nejednoznačně prchá v ukradeném letounu do nebes.⁵⁰⁶

⁵⁰² СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 496.

⁵⁰³ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 122.

⁵⁰⁴ STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 415.

⁵⁰⁵ ЗАКРЖЕВСКАЯ, Людвиг. *Крылья*. In: ПАРФЕНОВ, Лев. *Российский иллюзион*. Moskva: Материк, 2003. Str. 387-392.

⁵⁰⁶ ЗАРХИ, Александр. *Крылья*. In: *Искусство кино*, roč. 1966, č. 10. Str. 29.

Ivanovo dětství (Иваново детство, 1962) Andreje Tarkovského (1932-1986) bylo jeho prvotinou. Snímek byl již před produkcí označen za negativistický.⁵⁰⁷ Dvanáctiletý Ivan se dobrovolně přihlásí Rudé armádě k špionáži německé armády poté, co jsou jeho rodiče zavražděni. Ivan je duševně mrtvý, život byl možný jen před válkou, o kterém Ivan v průběhu filmu sní. Zatímco plukovník Griazanov se pokouší chlapce, který tuto možnost odmítá, poslat na vojenské učiliště, tak kapitán Cholin chce Ivana použít na „jednu poslední misi“. Vojáci jsou rozervaní sporem mezi láskou k Ivanovi a nutností jej využít pro potřebu války. (Viz Obrázek 60 a Obrázek 61.) Poručík Galcev zkouší zachránit Ivana, ale také sestřičku Mášu. Nakonec zachraňuje Máši, kterou odesílá do týlu, aby se jí nemohl zmocnit Cholin, ale Ivan v tu dobu mizí na své poslední misi. Konce války v Berlíně se dožívá jen unavený Galcev. Obraz vítězství je spojen se smrtí německých dětí, zavražděných jejich rodiči. (Viz Obrázek 62.) Nakonec Galcev nalézá v německém archivu poslední Ivanovu fotku. Byl popraven. (Viz Obrázek 63.) Jde tak o jeden z nejotřesnějších snímků války v období *tání*, který se staví oproti standardnímu výkladu, kdy děti slouží jako obraz naděje pro dospělé vydešené a zničené válkou. Tarkovského Ivan ukazuje smrt nevinného a konečnost fyzické smrti. Snímek získal pro sovětskou kinematografii velký vzhlas v zahraničí, ale pro domácí publikum byl příliš pochmurný a shlédlo jej tak, oproti jiným filmům, jen 16,7 milionu diváků.⁵⁰⁸

Kronika bombardéra (Хроника пикирующего бомбардировщика, 1967) Nauma Birmana (*1924) navazuje na kamarádské snímky vyprávěním o posledních třech dnech života tří mužů z posádky bombardéru. Snímek v kinech vidělo 24 milionu lidí.⁵⁰⁹ Ve filmu absentuje soutěživost typická pro jiné letecké snímky a v rámci letiště je opomíjena vojenská hierarchie. Jedna z hlavních postav je dokonce přiznaně židovského původu. Letiště je tak vykresleno jako modelová beztřídní společnost. První dva dny snímku ukazují odlišnost letecké války. Záběry evokují více letní tábor, kdy piloti hrají fotbal, karty, vtipkují, pokuřují a opíjejí se vodkou. U večere na bílém prostírání je obsluhují krásné servírky. Zlom nastává třetím dnem, kdy jejich bombardér vzlétá do akce. V průběhu mise je zabit bombometčík a přeživší dva členové osádky jsou vydáni napospas

⁵⁰⁷ JOHNSON, Vida T. a PETRIE, Graham. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. Str. 67-68.

⁵⁰⁸ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 173.

⁵⁰⁹ *Tamtéž*. Str. 481.

německým pilotům. Spontánně se proto rozhodnou k sebevražednému nalétnutí do linie letounů na německém letišti. Snímek končí čekáním staršího technika na letišti na jejich návrat.

Tání znamenalo také nástup televize, která začala pomalu konkurovat kinům. Mezi prvními televizními minisériemi se objevila čtyřdílná série *Přivoláme na sebe palbu* (*Вызываем огонь на себя*, 1963) režiséra Sergeje Kolosova (*1921) vypůjčující si námět partyzánského odboje z *Invaze* a *Mladé gardy*. Zobrazuje německé nepřátele jako hloupé, zlé a bez smyslu pro válku. Jde o jednoduchý dobrodružný film, který si válku bere jen jako vhodné pozadí příběhu. Díky užití dokumentárních záběrů vytváří u publika pocit mnohem větší autentičnosti. Obraz vybavené a upravené RKKA slouží jako jednoznačná figura osvobození hrdinů snímků. (Viz Obrázek 64.) Šlo o jeden z příznaků blížící se krize v umění a společnosti.⁵¹⁰

Období *tání* neskončilo najednou. Chruščov měl politické potíže od roku 1962, kdy nedokázal uspokojivě vyřešit mezinárodní krizi⁵¹¹, a prostředí kultury se opět rychle „ochlazovalo“.⁵¹² Nejdříve byl Chruščov, po konfliktech v *Ústředním výboru Komunistické strany Sovětského svazu*, odstraněn 14. října 1964 z pozice prvního tajemníka, kde jej nahradil Leonid Brežněv (1906-1982) a novým předsedou sboru ministrů se stal Alexej Kosygin (1904-1980).⁵¹³ V následujícím období docházelo opět k zákazům a odkladům filmů kvůli cenzuře. Stejně tak se ovšem diváci návštěvností přiklonili, ještě před Chruščovovým pádem, k jednoduchým, prostým a kladným *figurám paměti* Velké vlastenecké války a odmítali již umělecky a obsahově vyčerpané kritické zobrazení války v humanistické tradici. Tento odklon od kritiky uvítaly režimní špičky, které chtěly filmové medium užít k propagaci vlastenectví a tvorbě kultu Velké vlastenecké války v sovětské společnosti. Kritické, v zobrazování násilí a ztráty realistické,

⁵¹⁰ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 139-140.

⁵¹¹ Fedor Burlatskii, „Brezhnev and the End of the Thaw: Reflections on the Nature of Political Leadership“. In: SUNY, Ronald G. *The Structure of Soviet History: Essays and Documents*. New York – Oxford: Oxford University Press, 2003. Str. 379-385.

⁵¹² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007.. Str. 125.

⁵¹³ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 115.

filmy *tání* se k tomuto účelu hodily jen málo.⁵¹⁴ Sovětský režim začal ustupovat ze své benevolence a problematickým tvůrcům omezil přístup k financím a trhu. Počátkem 70. let sovětský filmový průmysl zcela přešel do období umělecké *stagnace*.⁵¹⁵

3.3 *Obrazy stagnace (60. – 70. léta)*

Období zdánlivé neotřesitelnosti sovětské společnosti v 70. letech si vysloužilo název období *stagnace* (*застоя*). Ve skutečnosti začalo docházet k ochlazení ekonomického růstu 50. a 60. let a SSSR se vyčerpával ve snaze o paritu ve zbrojení se Západem.⁵¹⁶ Pod Brežněvovým vedením byla kultura opět více podřízena centrálnímu dohledu a Brežněv sám vyzdvihoval jednoduché a reprezentativní umění. Již v roce 1965 *Goskino* nepovolilo natočit celou řadu scénářů kritických k pozdnímu stalinismu.⁵¹⁷ Došlo také k zákazu celé řady snímků o revoluci a občanské válce.⁵¹⁸ Brežněvův režim usiloval o vlastenecké cítění obyvatelstva a zlepšení stavu armády. Chápal důležitost kultů v získávání podpory pro komunistickou stranu a stát od obyvatelstva a rozhodl se proto nejen podpořit již Chruščovem utvářený kult Velké vlastenecké války, ale ještě jej rozšířit. V roce 1965 byly u příležitosti 20. výročí konce Velké vlastenecké války opět obnoveny monumentální oslavy *Dne vítězství*. Šlo o den volna určený ke vzpomínání na padlé.⁵¹⁹ Zvyky vztažené ke kultu války zasahovaly po celý rok i do osobních oslav běžných občanů, včetně svateb.⁵²⁰ Spolu s tím nastal přerod Velké vlastenecké války z národního traumatu k monumentálnímu příběhu hrdinství a jasného důkazu převahy komunismu nad kapitalismem.⁵²¹ Válečné filmy a jimi produkováné obrazy se tak staly důležitou, i když ne

⁵¹⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 140-141.

⁵¹⁵ DUMANČIĆ, Marko. *The Cold War's cultural ecosystem: angry young men in British and Soviet cinema, 1953-1968*. In: *Cold War History*, roč. 2014, č. 3. Str. 409.

⁵¹⁶ SUNY, Ronald G. *The Structure of Soviet History: Essays and Documents*. New York – Oxford: Oxford University Press, 2003. Str. 359-360.

⁵¹⁷ WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. Str. 203-204.

⁵¹⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 142.

⁵¹⁹ TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. Str. 135-136.

⁵²⁰ *Tamtéž*. Str. 144.

⁵²¹ *Tamtéž*. Str. 133.

nutně efektivní, součástí formování toho nového kultu.⁵²² V těchto státem silně podporovaných a organizovaných vzpomínkových aktivitách můžeme sledovat jasně definovatelný přechod od *komunikativní paměti* k *paměti kulturní* prostřednictvím standardizace a institucionalizace vzpomínání a zařazení kultu Velké vlastenecké války do širší *pluri-mediální sítě*.

Režimní cenzurní a soudní zásahy vedly k rozdělení kulturní obce na konformistický proud a udergroundové disidentské hnutí. Sovětští problémoví autoři z disidentského hnutí se paradoxně stali reprezentanty sovětské kinematografie mimo oblasti vlivu SSSR.⁵²³ Po filmových studiích byly požadovány filmy s potencionálem oslovit masy diváků prostřednictvím rychlosti tempa, jednoduchosti času a děje, zapojení speciálních efektů a aktivních a atraktivních hlavních postav. Silnou roli ve formování historických obrazů prostřednictvím filmu začala hrát také televize, která pomalu přebírala kinům diváky.⁵²⁴ Takřka poloviční propad návštěvnosti kin v 70. letech vedl k tlaku na komerční úspěšnost vytvářených snímků a do popředí tvorby se dostaly dobrodružné a komediální snímky zasazené do exotického prostředí.⁵²⁵ Důsledkem bylo omezení tvorby *těžkých žánrů*, mezi které lze počítat i válečné filmy.⁵²⁶ Součástí sovětské kinematografie se stal díky *Mosfilmu* vlastní, na tržním zisku závislý, rozpočet *chozrasčot* (*хозрасчёт*⁵²⁷), který podporoval návaznost filmů na poptávku publika, a z přebytků pak byly financovány méně navštěvované umělecké snímky.⁵²⁸

Odborná obec začala v diskuzích od konce 50. let řešit roli, především válečného, filmu v utváření sovětského vlastenectví. V roce 1959 maršál Konstantin Rokossovský ocenil v časopise *Sovětské plátno* roli filmu v utváření vlasteneckých představ, a to především u mládeže. V následujících číslech se objevovaly články o filmech, které se pokoušely vytvořit, na základě stalinských snímků, minulost občanské války přijatelnou

⁵²² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 142.

⁵²³ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 146.

⁵²⁴ LAWTON, Anna. *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Str. 9-10.

⁵²⁵ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 146.

⁵²⁶ LAWTON, Anna. *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Str. 11.

⁵²⁷ Akronym pro *хозяйственный расчёт*, tedy *ekonomická kalkulace*.

⁵²⁸ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 149.

pro populaci. Šlo o filmy *Dvacet šest komisařů*, *Čapájev*, *Přítelkyně* a *My z Kronštadu*. Velmi populární snímky, vzniklé již za války, byly v diskuzích označeny za standardní a neobjevné, případně do nich autoři textů vkládali nový obsah stran politických vězňů, jako v případě *Invaze* z roku 1944. Utvářel se tak nový stabilizovaný kánon důležitých filmů z předválečného a válečného období, ale zatím byl v pohybu výběr snímků z období *tání*. Bezproblémově byl do kánonu přijat jen *Osud člověka* a *Balada o vojákově*. Vzhledem k privilegované pozici kultu Velké vlastenecké války v sovětské společnosti bylo utváření a přeměňování kánonu důležitou součástí sovětské filmové kritiky.⁵²⁹ I přes tuto důležitost nebyl kinematografický průmysl schopen pro 20. výročí konce Velké vlastenecké války vytvořit v roce 1965 návštěvnický úspěšný kanonický film.⁵³⁰

Ve vztahu k občanské válce se objevil dvojí pohled. Jednak se stala symbolem existencionálního konfliktu bez konce a jednak jen pozadím pro dobrodružné filmy, ve kterých nešlo o ideologické motivy, ale o morálku až jednorozměrných postav.⁵³¹ Z šesti podstatných snímků, dle Youngbloodové, zobrazujících občanskou válku byly tři zakázané a promítané až v období Gorbačovovy *glasnosti*. Stát nepovažoval občanskou válku za nejvhodnější součást sovětských dějin a tak byla ve filmech pod taktovkou humoru a dobrodružství, kdy trh zaplavily filmy využívající občanskou válku jen jako pozadí pro odpočinkovou tvorbu.⁵³² Mezi takovými dobrodružnými snímky zaujala prominentní pozici muzikálová komedie *Svatba v Malinovce* (*Свадьба в Малиновке*, 1967) režiséra Andreje Tutyškina (1910-1971) umístěná do kulís kozácké vesnice. V roce 1967 získala druhé místo s návštěvností 74,64 milionu diváků.⁵³³ Mezi další oblíbené snímky patřil komediální *Náčelník Čukotky* (*Начальник Чукотки*, 1966) Vitlajje Mělnikova (*1928) o sporu kultur a záměně identit či eastern *Vlastnictví republiky* (*Достояние республики*, 1971) Vladimira Byčkova (1929-2004) o válečném sirotkovi zachraňujícím uměleckou sbírku, který přilákal 47,14 milionů diváků.⁵³⁴ Dalším easternem byl také snímek Nikity Michalkova (*1945) *Svůj mezi cizími* (*Свой среди чужих, чужой среди своих*, 1974)

⁵²⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 143-145.

⁵³⁰ *Tamtéž*. Str. 145.

⁵³¹ *Tamtéž*. Str. 142.

⁵³² *Tamtéž*. Str. 150-151.

⁵³³ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 392.

⁵³⁴ *Tamtéž*. Str. 132.

o rudoarmějském důstojníkovi Jegoru Šilovi transportujícím zlato. Přilákal pouze 23,7 milionu diváků.⁵³⁵ Snímek je spojen s detektivním thrillerem a obsahuje dobrodružné části. Revoluce je nekriticky zobrazena jako šťastná nostalgická minulost, kdy hlavní hrdina dovádí se svými spolubojovníky. (Viz Obrázek 86.) Právě tyto myšlenku na slavnou a šťastnou revoluční minulost mu dávají sílu a odhodlání dopadnout zloděje zlatého pokladu.

K tématu občanské války ve vážnějším duchu se vrátil snímek Jevgenije Karelova (1931-1977) *Sloužili dva kamarádi* (*Служили два товарища*, 1968). Přilákal ovšem jen 22,5 milionu diváků.⁵³⁶ Děj snímku začíná 1. listopadu 1920 na Krymu a hned na počátku zobrazuje v mírně posměšném duchu edukační roli RKKA vůči jejím vlastním mužům. (Viz Obrázek 65.) Sovětský velitel získá kameru a zaúkoluje bývalého studenta a fotografa Andreje Někrasova, aby se s ní naučil a zaznamenal vítězství rudých. Jako mechanik je mu přidělen nespolehlivý dělník Ivan Karjakin. Následný děj je kombinace humoru a vážných témat. Při pokusu o natáčení ze vzduchu jsou sestřeleni a zajati vlastní Rudou armádou. Nedorozumění s nedůvtipnou jednotkou řeší dramatickým útekem na koních, kdy vyhrožují kamerou jako zbraní. Dorazí do dalšího sovětského tábora, kde si velitelka splete Někrasova s bílým důstojníkem a chystají se jej zastřelit, ale jsou zachráněni jiným důstojníkem, který je pozná. Poté, co Někrasov film vyvolá, zjistí, že natočil jen krátkou část, kdy odzbrojuje vlastní jezdce. Někrasov se poté pokusí natočit dobytí Sevastopolu. Karjakin převezme v kritické chvíli velení a dobyje s rotou přední zákopy a později dělostřeleckou pevnost. (Viz Obrázek 66 a Obrázek 67.) Po skončení bojů je Někrasov zákeřně zabit bílým důstojníkem, kterého film celou dobu sleduje v prostřizích na situaci u bílých. Film končí Karjakinovým vrácením kamery zpátky veliteli 17. listopadu 1920. Jde o jedno z nejlépe vyvedených zobrazení hrůz bitvy své doby a jeden z mála snímků o občanské válce, které prošly v tomto období cenzurou.⁵³⁷ Přesto kritici snímek odsoudili jako „film pro inteligenci“, který nemůže vytvořit nový model hrdiny a hrdinství.⁵³⁸

⁵³⁵ *Tamtéž*. Str. 395.

⁵³⁶ *Tamtéž*. Str. 411.

⁵³⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 150-151.

⁵³⁸ КАРАГАНОВ, А. *Героика подвига, характер войны*. In: *Искусство кино*, roč. 1969, č. 7. Str. 43.

Obraz Velké vlastenecké války ve filmu si jednak uchoval drobný pohled jednotlivců typický pro období *tání*, jednak se vrátil k velkým monumentálním několikadílným bitevním snímkům typickým pro pozdní stalinismus.⁵³⁹ Případem monumentální výstavby příběhu je dvoudílná *Odplata* (*Возмездие*, 1967) Alexandra Stolpera vystavěná jako další díl snímku *Živí a mrtví*. Sleduje původní hrdiny Sincova a Serpilina na stalingradském bojišti. (Viz Obrázek 68 a Obrázek 69.) Kritikou byl snímek označen jako zklamání.⁵⁴⁰ Lehčí přístup k válce, ne nepodobný romantickým komediím z druhé poloviny 40. let, se objevil v podobě snímku Vladimira Motyla (1927-2010) *Žeňa, Ženěčka a „Kaťuša“* (*Женя, Женечка и 'Катюша'*, 1967). Snímek se těšil u diváků velké popularitě.⁵⁴¹ Romantická zápleтка mezi minometčíkem Žeňou a telegrafistkou Ženěčkou na konci války je ukončena úmrtím telegrafistky. Smrt je však pro Žeňu, a ostatní obdivovatele krásné telegrafistky, natolik běžná, že jí nevěnují zvláštní pozornost. Snímek vyobrazuje oběť, kterou podstupovaly rovněž ženy, a povrchnost válečných romancí. (Viz Obrázek 70.)

Ženám v armádě se pak věnuje režisér Teodor Vulfovič (1923-2004) ve své komedii *Tvrďý oříšek* (*Крепкий орешек*, 1967). Snímek do kin přilákal 32,5 milionu diváků.⁵⁴² Ctižádostivý důstojník je převelen v rámci rekonvalescence k týlové ženské jednotce. Komedialnost je založena na situačních nesnázích podřízené Oreškiny. (Viz Obrázek 71 a Obrázek 72.) Nedopatřením přeletí v utrženém balonu spolu s poručíkem přes frontu, sestřelí vlastní letadlo, zapálí stoh slámy, ve kterém se ukrývají před Němci, poručík se převleče za ženu, aby spletl Němce, a nakonec zajímají celou jednotku SS, když je omámí jejich vlastními chemickými zbraněmi ukrytými v nemocnici, a převádí ji přes frontu. Válka a RKKa se stává pozadím pro humor.

Trend dlouhých válečných bojových snímků⁵⁴³ vyvrcholil epickým pětídílným filmem Jurije Ozerova (1921-2001) *Osvobození* (*Освобождение*, 1968-1971) zobrazující druhou polovinu Velké vlastenecké války. První a druhý díl vedl v návštěvnosti kin roku

⁵³⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 142.

⁵⁴⁰ *Tamtéž*. Str. 146.

⁵⁴¹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 144.

⁵⁴² *Tamtéž*. Str. 214-215.

⁵⁴³ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 146.

1970 s 56,1 miliony diváků,⁵⁴⁴ kteří byli k návštěvě kin podněcováni i svými stranickými organizacemi.⁵⁴⁵ I přes takto vysokou návštěvnost byl snímek v *Sovětském plátně* zvolen až čtvrtým nejlepším filmem roku.⁵⁴⁶ Sledovanost dalších částí klesala od 35,8 milionů diváků pro třetí díl až k 28 milionům pro čtvrtou a pátou část.⁵⁴⁷ Přesto byla třetí část zvolena v *Sovětském plátnu* nejlepším filmem za rok 1971.⁵⁴⁸ Celková délka snímku nepomáhá identifikaci diváků s hlavními protagonisty. Ozerov poprvé od nástupu období *tání* zobrazil, pod vlivem poválečných snímků, ve filmu postavu Stalina.⁵⁴⁹ Podle Niny Tumarkinové jde o jednu z nejjasnějších interpretací oficiálního „hlavního příběhu“ Velké vlastenecké války, kdy „kolektivizace a rychlá industrializace pod prvním a druhým pětiletým plánem připravila naši zemi pro válku, a i přes nesnesitelný překvapivý útok fašistické bestie a její nelidské válečné praktiky, přes ztrátu dvaceti milionů statečných mučedníků v průběhu, naše země, pod vedením komunistické strany vedené soudruhem Stalinem, povstala jako jedna spojená fronta a vyhnala protivníka z našeho vlastního území a z východní Evropy, a tak zachránila Evropu – a svět – z fašistické poroby.“⁵⁵⁰ *Osvobození* začíná teprve 12. dubna 1943, po vítězství u Stalingradu a nemusí se tak věnovat prohrám a chaosu začátku války. Zajatci jsou přesvědčováni ke vstupu k vlasovcům a Churchill se pokouší oddálit otevření druhé fronty, aby dal Němcům čas zničit Rudou armádu. (Viz Obrázek 75.) První díl končí 12. července 1943 protiútokem sovětských sil v bitvě u Kursku. (Viz Obrázek 73 a Obrázek 74 a Obrázek 76.) Druhý díl řeší situaci v Itálii, Varšavské partyzány a německou záchranu Mussoliniho. Zatímco zobrazování spojenecké invaze je doprovázeno zpravodajskými záběry podkreslených veselou hudbou, tak obraz sovětského boje je naplněn sebeobětováním a odvahou za

⁵⁴⁴ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 305.

⁵⁴⁵ STITES, Richard. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995. Str. 169.

⁵⁴⁶ *Конкурс-70. итоги*. In: *Советский экран*, roč. 1971, č. 10. Str. 1-3.

⁵⁴⁷ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 305.

⁵⁴⁸ *Конкурс-71. итоги*. In: *Советский экран*, roč. 1972, č. 10. Str. 18-17.

⁵⁴⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 158.

⁵⁵⁰ TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. Str. 134.

doprovodu zvuků výstřelů a výbuchů. Hlavním bodem je násilné překročení Dněpru silami RKKA. Role stranické příslušnosti vojáků je vyzdvihována scénou, kdy smrtelně raněný plukovník předává svoji stranickou legitimaci kapitánovi, zatímco si jednoznačně zažádá o služební pistoli, aby nemohl přežít bez stranické legitimace. (Viz Obrázek 77.) Díl rovněž zachycuje Churchill, jak v Teheránu osnuje plány proti SSSR. Druhý díl končí Novým rokem 1944. (Viz Obrázek 79.) Třetí díl se věnuje slibu otevření druhé fronty v květnu 1944 a kromě Stalina rehabilituje také postavu Žukova a ukazuje spory uvnitř hlavního štábu. Hlavní pozornost je věnována partyzánskému hnutí v Bělorusku pod vedením komunistické strany, které umožní dobytí Minsku hlavními silami RKKA. (Viz Obrázek 80.) Romantický příběh mezi vojákem Sergejem a sestřičkou Zojou vrcholí podvolením Zoji. Zatímco Sergej ji označuje za svoji manželku, ona odpírá a označuje se jen za pochodovou ženu. Churchill se zatím raduje z nevyvedeného atentátu na Hitlera, aby mohl dále pokračovat jeho plán na zničení Rudé armády. Předposlední díl začíná v lednu 1945 a posléze pokračuje Jaltskou konferencí, kde Churchill zkouší přesvědčit Roosevelta, aby dobyli Berlín jako první. Stalin se zatím začíná obávat, že Američané uzavřou s nacistickým Německem separátní příměří. Žukov a Koněv se radí o strategii se Stalinem. (Viz Obrázek 81.) Divácky nejzajímavější částí dílu je pak smrt sovětského tankisty, který obdivuje zvířata v berlínské zoo a kvůli ztrátě pozornosti je zabit. Poslední díl se pak věnuje dobytí Berlína a především vztyčení praporu nad Reichstagem a končí výčtem válečných ztrát. (Viz Obrázek 83 a Obrázek 84.) Sergej se Zojou jsou rozděleni a jejich společný osud je nejasný.

Osvobození ukazuje limity velkolepých všeobjímajících epopejí, kdy nedokáže zaujmout po celou délku snímku. Tisk *Osvobození* až do posledního dílu silně propagoval,⁵⁵¹ veteráni chválili jeho autentičnost⁵⁵² a Ozerov snímek označoval za jeden z nejlepších o druhé světové válce spolu s *Osudem člověka*, *Baladou o vojákově*, *Jeřábi táhnou* a *Otcem vojáka*.⁵⁵³ Navíc mělo jít o kanonický snímek 25. výročí konce války. Vzhledem k nízké sledovanosti posledních dílů, a to i přes silnou propagaci, šlo o jasný signál, že podobná díla již nejsou v divácké oblibě a při výběru 150 domácích a 100 importních titulů ročně je nelze k návštěvnosti získat jen prostou propagací. Snaha centralizovat kinematografický průmysl nevyšla a publikum dalo přednost odpočinkovým

⁵⁵¹ ОРЛОВ, Даль. *Завершение эпопеи*. In: *Искусство кино*, roč. 1972, č. 2. Str. 6-14.

⁵⁵² ЧЕЧЕНЕВА, Марина. *Правда о войне*. In: *Советский экран*, roč. 1970, č. 9. Str. 2-4.

⁵⁵³ ОЗЕРОВ, Юрий. *Восславить подвиг народа*. In: *Искусство кино*, roč. 1971, č. 2. Str. 1-3.

filmům před vlasteneckou produkcí. Velká vlastenecká válka se stala jen velkým dobrodružstvím umožňujícím vidět okolní svět.⁵⁵⁴ Kritik Frejlich ve svém soudobém článku označil za paradigma pro velké výpravné válečné filmy starší snímek *Živí a mrtví*.⁵⁵⁵

V letech 1972 až 1986 stál v čele *Goskina* Andrej Filippovič Jermaš (1923-2002). *Goskino* pod ním ovládalo export filmů prostřednictvím *Sovexportu*, koprodukcí skrz *Sovinfilm*, organizování festivalů pod *Sovinterfestem* a časopisy *Umění filmu* a *Sovětské plátno*. *Goskino* také provádělo dohled nad Filmovým institutem VGIK, Technickým a výzkumným institutem VNIIC (založeným roku 1973), Divadlem filmových herců a Vyššími kurzy scénáristů a režisérů. Celý filmový průmysl se tak opět ocitl pod dohledem státní administrativy.⁵⁵⁶ Pro filmaře nebyla nová režimní pravidla stran cenzury a nevhodných témat zcela uchopitelná.⁵⁵⁷ V kinematografii zavládlo ovzduší rezignace, protože režim neumožňoval inovace a experimenty. Problémovým žánrem se stala satira a zobrazování lidského neštěstí a nedokonalostí bylo povoleno jen tehdy, když se nedalo spojit se Stranou. Umělecká nesvoboda vedla k emigracím autorů, či k jejich vyhoštění ze země, zbavení občanských práv či k domácím vězením.⁵⁵⁸

Cenzorské zásahy se méně dotýkaly studií v sovětských republikách a ta měla možnost natáčet i experimentálními způsoby, které by v centru SSSR neprošly.⁵⁵⁹ Východní studia nabízela ale i běžnou žádanou odpočinkovou produkci v podobě easternů. Vladimir Motyl ve svém snímku *Bílé slunce pouště* (*Белое солнце пустыни*, 1970) na základě knižní předlohy o střetávání východní a ruské kultury vystavěl příběh sovětského důstojníka Suchova, který se pokouší od vzpurného beje Abdullaha odvézt jeho devět manželek jako rukojmí a přitom je marně naučit sovětským hodnotám. (Viz Obrázek 85.) Suchov ale nechápe místní muslimské tradice a oddává se snění o jejich prostém přenosu do ruské kultury. Film končí přestřelkou již osamělého Suchova s bejovou družinou a jeho

⁵⁵⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 162-163.

⁵⁵⁵ ФРЕЙЛИХ, С. *Лицо героя*. In: *Искусство кино*, roč. 1971, č. 4. Str. 105-106.

⁵⁵⁶ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 149.

⁵⁵⁷ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 143.

⁵⁵⁸ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 148-149.

⁵⁵⁹ *Tamtéž*. Str. 156.

vítězstvím. Snímek přilákal 34,5 milionu diváků⁵⁶⁰ a byl později označen za klasiku sovětského filmu.⁵⁶¹

Hlavní proud filmové tvorby v období stagnace se zaměřoval na bezpečná témata zahrnující především literární adaptace, situační komedie⁵⁶², historických filmů či zasazením děje do rurálního prostředí.⁵⁶³ Zobrazování války se pokoušelo nalézt nové formáty a oslovit mladé publikum. *Goskino* nadále podporovalo produkci snímků o Velké vlastenecké válce, které dosáhly svého vrcholu. Divácké požadavky vedly ke schvalování snímků, které problematizovaly válečnou zkušenost a vyvolávaly stále více otázek. V 70. letech jsou vojáci RKKa ukazováni bojující jak proti vlastním nedokonalostem, tak proti německým okupantům. Jejich boj je tak dlouhý a bez odpočinku, že muži ani neví, proč bojují.⁵⁶⁴ U publika se v 70. letech nejoblíbenějšími snímky staly takové, které se nezaměřovaly na muže a boj jako *Osvobození*.

Filmaři se v 70. letech také pokoušeli vytvořit filmové obrazy, které by ukázaly dlouhodobý vliv Velké vlastenecké války na současnost a tím působily na poválečnou generaci.⁵⁶⁵ V roce 1971 získal hlavní cenu na MFF v Karlových Varech, a přilákal do sovětských kin 28,3 milionu diváků⁵⁶⁶, film *Běloruské nádraží* (*Белорусский вокзал*, 1970) Andreje Smironova (* 1941). Smirnov sleduje osud čtyř vojáků a polní sestry, kteří se rozloučili roku 1945 a opět se setkali teprve roku 1970 po pohřbu pátého z nich. Jejich silné morální hodnoty a chápání smyslu života se dostávají do ostrého kontrastu s moderním světem kolem nich. (Viz Obrázek 93.) Jde o reakci na období *stagnace*, které ve společnosti vyvolává potřebu po návratu k hrdinskému období Velké vlastenecké války.⁵⁶⁷

⁵⁶⁰ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 34.

⁵⁶¹ СОКОЛОВА, Людмила. *Великие советские фильмы: 100 фильмов, ставших легендами*. Moskva: Центрполиграф, 2011. Str. 210.

⁵⁶² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 171.

⁵⁶³ *Tamtéž*. Str. 160-164.

⁵⁶⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 164-165.

⁵⁶⁵ *Tamtéž*. Str. 170-171.

⁵⁶⁶ СОКОЛОВА, Людмила. *Великие советские фильмы: 100 фильмов, ставших легендами*. Moskva: Центрполиграф, 2011. Str. 212.

⁵⁶⁷ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 173.

Nejoblíbenějším snímkem roku 1972 se, dle čtenářského hlasování *Sovětského plátna*,⁵⁶⁸ stal dvojdílný počín Stanislava Rostockého (1922-2001) ...*a jitra jsou zde tichá* (...*A zopu zdeť muxue*, 1972). V roce 1973 vedly oba díly návštěvnost s 66 miliony diváků⁵⁶⁹ a kritik Lev Anninsky jej považoval za nový vzor pro válečné filmy.⁵⁷⁰ Jde o prostý příběh postaršího staršiny Fjodora Ivanoviče, který velí jednotce žen ve vesničce v odlehlé severní oblasti. (Viz Obrázek 88.) Ženy jsou stále ještě spíše dívky a režisér Rostockij tento jejich aspekt náležitě podtrhuje. Služba více připomíná letní tábor, kdy dívky poměřují své postavy, baví se o milostném životě a skládají básně. (Viz Obrázek 89.) Jedna z žen sice byla krátce provdána, ale její muž zemřel ve válce, a další měla krátký milostný poměr s ženatým důstojníkem, ale to jen podtrhuje nezkušenost ostatních. V oblasti se ovšem objeví Němci a Fjodor Ivanovič vede pět svých žen prozkoumat situaci. Režisér protagonisty vykresluje jako reálné osoby s nešvary a pochybami, ale přesto jde o hrdiny. Jedna po druhé protagonistky v nehostinných bažinách a boji umírají, ale každá smrt je vysoce individualizovaná. Jejich oběť není anonymní. (Viz Obrázek 90 a Obrázek 91.) Přežívá jen Fjodor Ivanovič. Nejen aby zabil a zajal německé útočníky, ale hlavně aby si pamatoval příběh ženských hrdinek a vyprávěl jej dál. Minulost je tak zahalena do lidského hávu a propojena se současností. (Viz Obrázek 92.)

Na snímky období *tání* a duševní zranitelnost vojáků navázal například i *Hořící sníh* (*Горячий снег*, 1972) Gavrilla Jegiazarova (1916-1988). Čerstvý nováček, poručík Kolja Kozlov, je přidělen ke zkušené jednotce mířící ke Stalingradu. Jednoznačně do světa své nové jednotky nepatří. V předvečer bitvy zvrací ze stresu a pláče nad svým těžce zraněným mužem. Jeho pravým opakem je zkušený velitel Volod'a. Mezi oběma stejně starými muži stojí ještě sestřička Táňa, s kterou má Volod'a milostný poměr a která jej odvádí od jeho povinností. Kolja se do ní též zamiluje. (Viz Obrázek 94.) V okamžiku, kdy je Táňa v bitvě zabita, propukají všichni v pláč a Kolja s Volod'ou napadají vzácného německého zajatce, aby se pomstili. Tento moment byl v dobové kritice problematický.⁵⁷¹ Chovají se dětinsky, protože ještě měli být dětmi, ale válka, do které nepatří, je připravila o postupné dospívání. S jejich chováním kontrastuje druhá vyprávěcí linka velícího

⁵⁶⁸ Конкурс «СЕ-72» итоги. In: *Советский экран*, roč. 1973, č. 10. Str. 12-13.

⁵⁶⁹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 11.

⁵⁷⁰ АННИНСКИЕ, Л. Их кровью... Фильм и контекст. In: *Искусство кино*, roč. 1973, č. 1. Str. 23.

⁵⁷¹ ЗАК, М. Только об одном сражении. In: *Искусство кино*, roč. 1973, č. 3. Str. 32.

generála, který zachovává klid a pokračuje v práci i přes oznámení o smrti vlastního syna. City projeví až v okamžiku, kdy padne jeho politický komisař. (Viz Obrázek 95.) Mladí důstojníci nebojují pro něco většího, ale jen za vlastní životy a sny. Ačkoliv snímek nepřilákal do kin velké množství diváků, šlo jen o 22,9 milionu osob,⁵⁷² tak byl podle hlasování *Sovětského plátna* osmý nejlepší daného roku.⁵⁷³

Dalším zástupcem tohoto proudu je melodramatický a ponurý snímek *Jdou vojáci, jdou* (*Аты-баты, или солдаты...*, 1976) režiséra Leonida Bykova (1928-1979), který přilákal 35,8 milionu diváků.⁵⁷⁴ V příběhu filmu v březnu 1944 padne 18 komsomolců. Po 30 letech se scházejí jejich potomci a příbuzní a vyměňují si vzpomínky na padlé a tyto vzpomínky se plynule prolínají s událostmi, které jejich blízké připravily o život. (Viz Obrázek 100.) Stavění a navštěvování památníků padlých byla po válce, a obzvlášť v Brežněvově éře, běžná součást kultu války.⁵⁷⁵ Velitel jednotky, mladší poručík Susin, zkouší své nezkušené muže vést strachem, aby zamaskoval vlastní nezkušenost. V průběhu děje se zlomí a přiznává svým mužům: „*Jsem špatný velitel, ale vy jste komsomolci.*“ Když si má posléze rozhodnout, zda potrestá muže, který ukradl chléb, tak dává přednost schovávavosti. Jednotka v rámci snahy o udržení pozic do příchodu posil padne do posledního muže. (Viz Obrázek 98 a Obrázek 99.) Na jejich pomníku stojí „*Čelili jsme smrti ve jménu života*“. Tedy přestože jde o komsomolce je jejich stranickost ve smrti upozaděna ve prospěch neideologických hodnot. Možnost setkání potomků mladých vojáků je vysvětlena návštěvou sestřiček v předvečer boje.

K pomníkové kultuře kultu války se vztahuje také dřívější Bykovův film. Snímek *Zpívající eskadra* (*В бой идут одни старики*, 1973) se zaměřil na krátký život bojových pilotů. Piloti se ve snímku vyrovnávají se ztrátou svých blízkých hudbou, protože ta je, na rozdíl od lidských životů, věčná. (Viz Obrázek 101.) Ženy pilotky jsou brány na roveň hlavním mužským protagonistům a stejně jako muži se ani všechny ženské pilotky nevrací zpět. Smrtí ženy je přerušen jeden z ukazovaných románků. (Viz Obrázek 102.) Zobrazovaná soudržnost jednotky a kamarádství je pro děj důležitější než cokoliv jiného

⁵⁷² СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 98.

⁵⁷³ Конкурс «СЕ-73» итоги. In: *Советский экран*, roč. 1974, č. 9. Str. 19.

⁵⁷⁴ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 25.

⁵⁷⁵ TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. Str. 143-145.

a nabourává tak oficiální smysl Velké vlastenecké války. Závěrečný záběr celého snímku, dedikovanému „*Těm pilotům, kteří se nevrátili*“, pak sleduje řadu hrobů, až dorazí k hrobu neznámého vojína. Kombinace melodramatu a lehkého hudebního žánru byla pro sovětské diváky velmi lákavá. S 44,3 miliony diváků se umístila na 5. místě za rok 1974.⁵⁷⁶

Rok 1975 znamenal největší rozsah kultu Velké vlastenecké války, kdy byl *prapor vítězství* společností vnímán jako největší svátost.⁵⁷⁷ Jako připomínka 30. výročí vítězství ve Velké vlastenecké válce byl připravován⁵⁷⁸ dvoudílný snímek *Bojovali za vlast* (*Они сражались за Родину*, 1975) Sergeje Bondarčuka. Pokouší se ukázat lidskou tragédii v epických rozměrech. (Viz Obrázek 103.) Jde o čistě mužský bojový snímek, který navazuje na tradici *Osvobození*. Hlavní hrdina Petja Lopakin se v červenci 1942 přesouvá se svoji jednotkou ke Stalingradu. Je vykreslen jako sukničkář, vtipálek a podvodník. Ve vesnicích žebrá u žen o jídlo a pak se spolubojovníkům chlubí svými úspěchy. (Viz Obrázek 104.) Vulgární fasáda skrývá ale složitější osobnost. Vždy se totiž rozdělí o své zisky se svými spolubojovníky. Další z postav je muž, kterého manželka opustila den před vypuknutím války. Ani veselému Lopakinovi se nedaří jej vysvobodit z věčných chmur. Teprve blízkost smrti z něj udělá nového člověka, který si užívá života. Nepřilíš hrdinští hrdinové ukazují na postupný úpadek kultu Velké vlastenecké války. Snímek končí leteckým záběrem na jednotku pochodující stepí a nechává její přežití otázkou. I přes velikost a monumentalitu snímku je hrdinství postav mnohem niternější a osobnější než to v *Osvobození*.⁵⁷⁹ V dobovém tisku byl oceňován jako snímek, který může mladým ukázat hrdinství války a „*odpovědnost za osud Vlasti*“.⁵⁸⁰ Ve čtenářském hlasování časopisu *Sovětské plátno* byl zvolen nejlepším filmem roku⁵⁸¹ a vidělo jej 40, 6 milionu diváků.⁵⁸²

⁵⁷⁶ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 48.

⁵⁷⁷ TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. Str. 137.

⁵⁷⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 168.

⁵⁷⁹ КАРАГАНОВ, Александр. *Они сражались за Родину*. In: ПАРФЕНОВ, Лев. *Российский иллюзион*. Moskva: Материк, 2003. Str. 537-542.

⁵⁸⁰ ДМИТРИЕВ, Виктор. *Народ на войне*. In: *Искусство кино*, го.ч. 1975, ч. 9. Str. 26-27.

⁵⁸¹ *Конкурс-75*. In: *Советский экран*, го.ч. 1976, ч. 10. Str. 18-19.

⁵⁸² СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 301.

Nespokojenost se stavem sovětského režimu na konci 70. let se projevovala v širším zobrazování násilí a kriminality mládeže a jejího neukotvení ve společnosti a rodině také v souvislosti s válečnými sirotky a s vlivem války na děti obecně.⁵⁸³ Filmaři také kritizovali korupci a neschopné byrokraty a začali přehodnocovat Velkou vlasteneckou válku jako hlavní hrdinskou událost sovětských dějin a začali se více zaměřovat na negativní projevy sovětských vojáků za války.⁵⁸⁴

Alexej German se ve svém snímku *20 dnů bez války* (*Двадцать дней без войны*, 1976) pokusil válku pojmout jiným způsobem. Válečný novinář Lopatin se vrací ze Stalingradu do Taškentu, aby zde dohlížel na tvorbu snímku na základě jeho válečných deníků. Lopatin je na své cestě pasivním divákem událostí, které se odehrávají kolem něj. V Taškentu se pokusí doručit věci po padlém vojákově jeho vdově, ale ta ho v hysterickém záchvatu vyžene. (Viz Obrázek 105.) Následně je požádán o vlastenecký, válku podporující, projev v továrně. Sklouzne ovšem k běžným nicneříkajícím frázím. Přesto si od diváků vyslouží ohromný aplaus. Režisér German ve snímku ukazuje rozdíl mezi skutečnými událostmi a způsobem, jakým jsou zobrazovány v uměleckém podání při natáčení filmu na základě Lopatinových článků. (Viz Obrázek 107.) Nakonec Lopatin pochopí rozdíl mezi vlastní pamětí a jejím uměleckým zobrazením a vrací se zpět na frontu. Ve chvíli, kdy musí při ostřelování skočit do krytu, rozlije se mu na tváři úsměv. Fronta je jeho skutečným domovem. (Viz Obrázek 108.) Dle Chanjutina šlo o individualizovaný pohled na „nehrdinství“ obyčejného člověka, který se ocitl v neobyčejném prostředí války.⁵⁸⁵

Další z filmových studií zbabělosti v době pozdní *stagnace* je *Bažina* (*Трясина*, 1977) Gergije Čuchraje, kterou navštívilo sice jen 19,8 milionu lidí,⁵⁸⁶ ale v hlasování *Sovětského plátna* se umístila na 10. místě.⁵⁸⁷ Psychologické drama matky ukrývající syna dezertéra na malé vsi postupně přesouvá těžiště děje ze syna na matku, která je ztělesněním propagandistického ztvárnění Matky Rusi. Starší syn Stopja je nezvěstný a dříve než se mladší Mytja může přesunout na frontu je nádraží bombardováno a on bez dokumentů

⁵⁸³ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 177-178.

⁵⁸⁴ *Tamtéž*. Str. 169-170.

⁵⁸⁵ ХАНИУТИН, Ю. *Возвращенное время*. In: *Искусство кино*, roč. 1977, č. 7. Str. 91-92.

⁵⁸⁶ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Москва: Дубль-Д, 1996. Str. 460.

⁵⁸⁷ Конкурс СЕ-78. In: *Советский экран*, roč. 1979, č. 9. Str. 12-13.

prchá za pomoci matky domů. Matka jej proto, jako dezertéra, ukrývá přede všemi. Dokonce Mytju zapře i před Stopjou, který se vrátí po válce ze zajetí, a vyžene jej. Mytja po čase již nevydrží psychický tlak a pokouší se nahlásit. Matka umírá na infarkt, když se jej snaží zastavit. Policie o Mytju ovšem nejví zájem. Není pro sovětskou společnost ničím. Ani dezertérem. (Viz Obrázek 112.) Stopjova přítelkyně se během jeho zajetí ožení s jiným a sám Stopja se musí vypořádat se stigmatem zajatce. Přesto se mu daří vytvořit si nový úspěšný život. Syna pojmenuje po bratrovi Mytja.

V roce 1977 označil také J. Chanjutin ve svém článku velkolepé bitevní snímky a neproblematizované obrazy Velké vlastenecké války, typu *Osvobození*, jako zastaralé a v tradici filmů pozdního stalinismu.⁵⁸⁸ Umělecké pojetí a témata *tání* zůstala stále divácky zajímavá i přes státní omezení a podporu monumentálních snímků.⁵⁸⁹ Filmy vytvořené v pozdním období *stagnace* začaly, na rozdíl od těch natočených v období *tání*, zobrazovat vzniklé morální, ekonomické a etické problémy sovětské společnosti jako neřešitelné.⁵⁹⁰ Toto pojetí se bude ještě více prohlubovat v období *glasnosti*. Přízeň diváků si získaly snímky v poválečném období pro sovětskou kinematografii neobvyklé – katastrofické filmy, špionážní thrillery a dobrodružné filmy.⁵⁹¹ Snímky určené pro masové publikum a pro inteligenci se začaly výrazně odlišovat. Velké hrdinství již nebylo v kurzu a hrdiny se v druhé polovině 70. let stávali jednotlivci ztracení v hrůzách války. V příbězích chybí komunistická strana, stát a vysocí velitelé. Rezignace a smutek nad ztrátou velkého množství mladých životů je jedním z hlavních motivů pozdní kinematografie *stagnace*. Téma války se vyčerpalo a v dalším období již nebylo pro sovětskou kinematografii tak signifikantní.⁵⁹²

⁵⁸⁸ ХАИЮТИН, Ю. *Возвращенное время*. In: *Искусство кино*, год. 1977, ч. 7. Str. 96.

⁵⁸⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 163.

⁵⁹⁰ BUSHNELL, John. *The „New Soviet Man“ Turns Pessimist*. In: SUNY, Ronald G. *The Structure of Soviet History: Essays and Documents*. New York – Oxford: Oxford University Press, 2003. Str. 364-366.

⁵⁹¹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 180-181.

⁵⁹² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 184-185.

3.4 Poslední sovětské obrazy

Afgánská válka, probíhající od prosince 1979, mezi obyvatelstvem vlastenecké myšlenky nevyvolala.⁵⁹³ Občané naopak sociální, ekonomické a politické potíže vyvažovali únikem do sentimentality, která se stala pro masové snímky 80. let charakteristickou. Do popředí se dostala dystopická vize Velké vlastenecké války, kdy se filmaři zaměřili na obrazy krve, strachu a zoufalství, které byly pro kult Velké vlastenecké války netypické⁵⁹⁴ a sovětské mýty kultu války se ukázaly pro společnost v rozkladu jako neudržitelné.⁵⁹⁵

K 35. výročí konce války, v roce 1980, nevznikl žádný významný film,⁵⁹⁶ ale kritik Jevgenij Matveev vytvořil seznam kanonických snímků zobrazujících válku napříč vývojem sovětského filmu. Do seznamu umístil klasické snímky z válečné produkce *Duha*, *Očekávej mne*, *Ona brání vlast*, *Člen strany*, *Dva bojovníci*, *Zoja* a *Invaze*. Z poválečného stalinského období šlo pouze o partyzánský snímek *Mladá garda* a z období *tání* o filmy *Jeřábi táhnou*, *Balada o vojákově*, *Osud člověka* a *Ivanovo dětství*. Mezi kanonické snímky vzniklé po roce 1962 pak zařadil *Živí a mrtví*, *Bojovali za vlast*, *...a jitra jsou zde tichá*, *Hořící sníh* a *Kronika bombardéra*.⁵⁹⁷ V seznamu chybí oba extrémní případy produkováných obrazů RKKA. Filmy podporující kult války jako *Osvobození*, i snímky jednoznačně pacifistické a odporující obrazům kultu jako *Mír přicházejícímu*.

Mezi lety 1980-1985 vznikaly jednak jednoduché snímky dobrodružné a jednak filmy nostalgické.⁵⁹⁸ Nejpopulárnějším válečným snímkem své doby tak byl špionážní *Teherán 43* (*Тегеран-43*, 1980) režiséřského duu Alov a Naumov s 47,5 miliony diváků,⁵⁹⁹

⁵⁹³ McMICHAEL, Scott. *The Soviet-Afghan War*. In: HIGHAM, Michael, KAGAN, Frederick W. *The Military History of the Soviet Union*. New York: Palgrave, 2002. Str. 260 a 272-273.

⁵⁹⁴ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 186.

⁵⁹⁵ TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. Str. 169-170.

⁵⁹⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 187.

⁵⁹⁷ МАТБЕЕВ, Евгений. *Родины ради*. In: *Искусство кино*, roč. 1980, č. 5. Str. 5-6.

⁵⁹⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 187-188.

⁵⁹⁹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 446.

který byl pátým nejúspěšnějším v průzkumu *Sovětského plátna*.⁶⁰⁰ Snímek kombinuje dobové záběry, hrané scény a výpovědi pamětníků a dnes by byl spíše zařazen jako dokumentární drama. Dalším velkým válečným filmem posledního desetiletí SSSR byla emocionálně laděná autobiografická *Školka* (*Детский сад*, 1983) básníka Jevgenije Jevtušenka (1933-2017).⁶⁰¹ Většina děje se zaměřuje na devítiletého chlapce Žeňu a jeho cestu evakuací na počátku Velké vlastenecké války. Moskevské ulice počátku války jsou plné shonu, strachu a nejistoty a evakuace je kombinace smrti, nostalgie, práce dětí pro frontu a černého trhu. (Viz Obrázek 113 a Obrázek 114.) Jeho otec, rudoarmějec, je zajat a sledujeme filosoficko-politickou výměnu mezi otcem a jeho německým vězňem o nedostatečné vybavenosti RKKA a otázce zajatectví v RKKA. Otec odpovídá: „*Je lepší být zrádce nazýván než jím skutečně být.*“ Zároveň si oba ukazují fotky svých chlapců. Oba vyfotografování s houslemi. Na konci snímku pochodují oba chlapci po Rudém náměstí v čele zástupu na housle hrajících dětí. (Viz Obrázek 115.) Osud otce zůstává nezodpovězen. Zajímavý obraz RKKA vytvořený ve filmu je masová svatba vojáků odjíždějících na frontu následovaná mší za padlé.

Dalším ze sentimentálních snímků byl *Čtvrtý rok války* (*Шёл четвертый год войны*, 1983) režiséra Georgije Nikolajenka (*1946).⁶⁰² Snímek se zaměřuje na průzkum, který vede kapitánka Morozovová do německého týlu. Na začátku snímku je představena jako pochodová žena jednoho z důstojníků a až později je odhalena jako cvičený specialista. (Viz Obrázek 116 a Obrázek 117.) Když je její milý při průzkumné misi těžce zraněn ruským zrádce, propadne do pláče a vzpomíná se teprve, když se muži rozhodují, že nemůže pokračovat v misi. Následně je zcela uvědomělá a cílevědomá. V průběhu mise všichni zahynou, ale teprve poté, co se jim podaří odvysílat zprávu o německém tajném táboře. Jejich smrt probíhá nepřímým prostřednictvím zvuku, který slyší přijímací sovětská stanice. Velící důstojník odchází od radiostanice a pláče, stejně jako jeho podřízení. (Viz Obrázek 118.)

Obraz bez pozitivních hrdinů vykresluje snímek *Torpédové bombardéry* (*Торпедоносцы*, 1983) režiséra Semjona Aranoviče (*1934). Zkoumá na posádce jednoho

⁶⁰⁰ Конкурс СЕ-81. In: *Советский экран*, roč. 1982, č. 10. Str. 12-13.

⁶⁰¹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 119.

⁶⁰² СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 503.

z letiště rozpad tradičních přátelských, rodinných i milostných vztahů v době války. Pilot Belobrov po návratu z léčení nepřekonává depresi a končí život během náletu i s celou posádkou sebevražedným útokem za účelem čistě osobní pomsty. (Viz Obrázek 119.) Pilot Gavrilov se potýká se snahou zjistit, jestli jemu doručený sirotek je skutečně jeho biologický syn a osádka riskuje život i letadlo při okrádání padlého německého pilota a obchoduje na černém trhu. (Viz Obrázek 120.) Snímek i přes dvoustránkovou propagaci v *Sovětském plátně*⁶⁰³ přilákal jen 11,5 milionu diváků⁶⁰⁴ a je tak spíše ukázkou společností nepřijatého obrazu Velké vlastenecké války.

Návratem vojáků zpět domů se ve svém filmu *Válečná romance* (*Военно-полевой роман*, 1983) zabíral Pjotr Todorovský (1925-2013). Snímek do kin sice přilákal jen 14,7 milionu diváků,⁶⁰⁵ ale průzkum *Sovětského plátna* jej označil za sedmý nejoblíbenější film roku 1984⁶⁰⁶ a získal ceny na zahraničních filmových i domácích festivalech.⁶⁰⁷ Válečný veterán Saša prožívá běžný poválečný život se svoji manželkou Věrou. Válku si ve vzpomínkách vybavuje jako nejlepší období svého života a vzpomíná na krásnou Ljubu, která byla za války pochodovou ženou velitele praporu, a o kterou marně usiloval. Jako běžný voják pro ni byl takřka neviditelný. Opět se setkají deset let po konci války. Ljubin válečný milenec padl a poválečné období pro ni jako svobodnou matku nebylo šťastné. Saša uvažuje, že by kvůli ní opustil svoji ženu. Ljuba dává ale přednost jinému muži, který ji může lépe zajistit. Válka slouží jen jako katalyzátor pozdějších událostí, na které má dlouhodobý vliv.

Sovětský režim v 80. letech selhával v přesvědčování režisérů k tvorbě vlasteneckých snímků podporujících kult války. Velký příběh války, zpodobněný v předešlém desetiletí ve filmovém *Osvobození*, selhal. Ukázal to i snímek vytvořený k 40. výročí konce války v roce 1985. Jurij Ozerov vytvořil sedmihodinový čtyřdílný epický *Boj o Moskvu* (*Битва за Москву*, 1985)⁶⁰⁸ ukazující válku v nekritické heroické

⁶⁰³ АГАНОВИЧ, Семен. *Торпедоносцы*. In: *Советский экран*, roč. 1983, č. 16. Str. 4-5.

⁶⁰⁴ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 452.

⁶⁰⁵ *Tamtéž*. Str. 69.

⁶⁰⁶ *Конкурс*. In: *Советский экран*, roč. 1985, č. 10. Str. 2.

⁶⁰⁷ СОКОЛОВА, Людмила. *Великие советские фильмы: 100 фильмов, ставших легендами*. Moskva: Центрполиграф, 2011. Str. 306.

⁶⁰⁸ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 39.

a až přehnané podobě od napadení SSSR až do porážky Němců u Moskvy. (Viz Obrázek 121 a Obrázek 122 a Obrázek 123 a Obrázek 124.) Snímek nevyvolal ve společnosti předpoklad, jako se dělo v případě *Osvobození*, masového zhlédnutí a větší úspěch zaznamenal až 3. díl v hlasování *Sovětského plátna* o rok později.⁶⁰⁹ Nejúspěšnějším snímkem roku bylo, dle průzkumu *Sovětského plátna*,⁶¹⁰ *Zákonné manželství* (*Законный брак*, 1985) Alberta Mrktčjana (1926-2007). Intimní snímek, o vztahu herce Igora Vološina a válečné běženkyně, kteří se vezmou jen proto, aby s ním mohla dojet do Moskvy, je přesným opakem epických válečných výpravných filmů. Herec se nakonec rozhodne přihlásit do armády, kde padne a zanechá po sobě vdovu, s kterou ale nezažil skutečné manželství.

Gorbačov představil svůj program ekonomických reforem, tzv. *perestrojky*⁶¹¹, obsahujících decentralizaci, která měla podpořit velikost produkce, na plenárním zasedání *Ústředního výboru* v dubnu 1985.⁶¹² Na XXVII. sjezdu strany v březnu 1986 pak představil doplňující program *glasnosti*⁶¹³.⁶¹⁴ Do ledna 1987 byla ve volbách více než polovina členů *Ústředního výboru* nahrazena za nové tváře. Začal rovněž boj s všudypřítomnou korupcí a podporoval otevřenou kritiku chyb systému.⁶¹⁵ Gorbačov vnímal, stejně jako ostatní sovětští vůdci, uměleckou oblast jako hlavní prostor pro ovládání mas.⁶¹⁶ Změny v oblasti umění, které provázely novou politiku otevřenosti a přestavby byly jasný signál pro celospolečenské související změny.⁶¹⁷ Od roku 1987

⁶⁰⁹ Konkrétně se umístil na 5. místě. Viz *Конкурс «СЕ»-86*. In: *Советский экран*, roč. 1987, č. 10. Str. 7.

⁶¹⁰ *Конкурс «СЕ»-85*. In: *Советский экран*, roč. 1986, č. 10. Str. 8-11. Také СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 155.

⁶¹¹ Přestavby.

⁶¹² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 198.

⁶¹³ Otevřenosti.

⁶¹⁴ MALIA, Martin. *Советская трагедия: Дѣйны социализму в Руску в letech 1917-1991*. Praha: Argo, 2004. Str. 424.

⁶¹⁵ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 185.

⁶¹⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 198. Také BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 185.

⁶¹⁷ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 184.

všechny kulturní organizace participovaly na částečném sebe financování prostřednictvím tržně podmíněných vlastních rozpočtů tzv. *chozrasčotů*, které již dříve úspěšně provozoval *Mosfilm*,⁶¹⁸ a od roku 1988 se studia měla zvládnout financovat již zcela sama. Komerční snímky tak musely vygenerovat dostatečné prostředky, aby uživily celou produkci studií. Zatímco státní, ideologická, cenzura byla pro tvůrce známá, tak tržním systémem nově vytvořená „*komerční cenzura*“ byla, obzvláště pro starší generaci tvůrců, nepřekonatelná.⁶¹⁹ Většinu snímků 80. let vytvořili malé společnosti a produkce z provinčních oblastí. Šlo o jasný znak rozpadu státní moci.⁶²⁰

Změnil se také vztah společnosti k Velké vlastenecké válce. V květnu 1985 publikoval Lev Anninsky v *Umění kinematografie* článek „*Tiché exploze: Polemické poznámky*“. Argumentoval, že po 40 letech došlo k přesunu Velké vlastenecké války do *paměti* a ta tak již „*není co bylo, ale co je pamatováno*“, protože pro poválečnou generaci je válka jen legendou. V takovém případě, dle Anninského, je změna paradigmatu výkladu Velké vlastenecké války a role RKKa nejen právem nových režisérů, ale přímo jejich povinností a měli by tak „*zpívat vlastní písně o válce*“.⁶²¹

Odborové svazy byly transformovány prostřednictvím voleb nového vedení.⁶²² V roce 1986 nahradil Jermaše po 14 letech v čele *Goskina* Alexandr Kamšalov (*1932). Po 13 letech byl na 5. *sjezdu Svazu filmových tvůrců*, konaném 13.-15. května 1986, nahrazen v čele Svazu filmových tvůrců Lev Kulidžanov režisérem Elemem Klimovem.⁶²³ Nahrazen byl také celý sekretariát *Svazu filmových tvůrců*⁶²⁴ a sjezd požadoval decentralizaci, omezení byrokratické zátěže související s jednáním s *Goskinem* a omezení

⁶¹⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 198. Také BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 186.

⁶¹⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 203-204.

⁶²⁰ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 209.

⁶²¹ АННИНСКИЙ, Лев. *Тихие взрывы: полемические заметки*. In: *Искусство кино*, roč. 1985, č. 5. Str. 58-68.

⁶²² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 186.

⁶²³ LAWTON, Anna. *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Str. 53-54.

⁶²⁴ *Tamtéž*. Str. 242.

cenzury.⁶²⁵ Studia podléhala nově přímo Ministerstvu kultury, které od roku 1988 ovládal filmový herec a režisér Nikolaj Gubenko (*1941).⁶²⁶ Sjezd ustanovil *Konfliktní komisi*, která měla přehodnotit zakázané a stažené snímky.⁶²⁷ Během jednoho roku komise obnovila promítání zhruba 100 snímků a našla v archivu *Gosfilmofondu* dalších 250 filmů, které nebyly nikdy zveřejněny.⁶²⁸ Pro běžné návštěvníky kin však byly již příliš zastaralé.⁶²⁹ V roce 1988 *Svaz filmových tvůrců*, v rámci snah o decentralizaci, vytvořil svazy na úrovni jednotlivých svazových republik. Samostatná *Ruská federace filmových tvůrců* byla založena až v roce 1990. Teprve v rámci těchto reforem druhé poloviny 80. let byla zrušena metoda *socialistického realismu* jako požadovaná metoda tvorby. Na 6. sjezdu Svazu filmových tvůrců v roce 1990 došlo k dohodě o transformaci *Svazu filmových tvůrců* do *Konfederace svazů filmových tvůrců*.⁶³⁰

Pro filmaře se stala v období *glasnosti* hlavním bodem jejich tvorby současná mladá generace a hudba.⁶³¹ Historickou látku stalinských čistek a Velké vlastenecké války se pak pokoušeli pojmut novým prizmatem.⁶³² Především stalinské čistky a období okolo Stalinova úmrtí byly novým silným motivem snímků.⁶³³ Pasivita postav, které jednají jen omezeně či ve snech, se stala běžnou praxí pozdních sovětských snímků. Člověk je tak představen jako pasivní bezmocná oběť systému, která se může bránit jen v myšlenkách. Nepodstatnost jednotlivce v dějinách vlastního státu je obvyklé téma pro velké množství filmů z období *glasnosti*.⁶³⁴ Zároveň tyto filmy prolínaly totalitarismus stalinské epochy i do současnosti a tím dále podkopávaly důvěru v sovětský systém.⁶³⁵ Jedním z takových

⁶²⁵ Из решений пятого съезда кинематографистов СССР. In: БУДЯК, Л. М. *История отечественного кино: Хрестоматия*. Moskva: Канон⁺, 2011. Str. 614.

⁶²⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 198.

⁶²⁷ THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU – NLN, 2007. Str. 654.

⁶²⁸ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 187.

⁶²⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 199.

⁶³⁰ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 187-188.

⁶³¹ *Tamtéž*. Str. 189.

⁶³² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 191.

⁶³³ *Tamtéž*. Str. 193 a 198.

⁶³⁴ *Tamtéž*. Str. 189.

⁶³⁵ *Tamtéž*. Str. 196.

snímků je *Pokání* (Покаяние, 1984) gruzínského režiséra Tengize Abuladze (1942-1994), které bylo promítáno až od roku 1986⁶³⁶, či *Můj přítel Ivan Lapšin* (Моё крыло Иван Ланшин, 1984) Alexeje Germana. Jde o pokus zachytit kus života hlavních postav prostřednictvím *paměti*. Divák je tak díky zvoleným filmařským metodám zmatený a nejistý v prostoru i čase, stejně jako sledované postavy. *Můj přítel Ivan Lapšin* nebyl, dle Lawtonové, o „*tužbě po Stalinově režimu, ale spíše jde o nostalgii po ztraceném snu*.“⁶³⁷

Alexandr Rogožkin (*1950) debutoval v polovině 80. let svým snímkem *Pro pár řádek* (Ради нескольких строчек, 1985) o tiskové službě rudoarmějské divize v Karpatech roku 1944. Vůz převážející divizní noviny vybuchne poté, co najede na minu. (Viz Obrázek 126.) Celá přeživší osádka dostane od velitele divize rozkaz noviny přesto vydat a tedy posbírat po poli rozházené tiskařské potřeby a nové články. (Viz Obrázek 127.) Silným tématem příběhu je netečnost novinářů i řadových vojáků k smrti. Teprve ve chvíli, kdy je na konci zabit fotograf Jura, ostatní propadnou smutku a pochopí nedůležitost novin tváří tvář válečné hrůze. (Viz Obrázek 128.)

Z nejdůležitějších a nejsilnějších snímků doby pozdního SSSR zobrazujících Velkou vlasteneckou válku byl dozajista snímek Elema Klimova, na motivy krátké povídky běloruského spisovatele Alese Adamoviče⁶³⁸, *Jdi a dívej se* (Иди и смотри, 1985). Navštívil jej 6. největší počet diváků (28,9 milion), byl zvolen nejlepším filmem na *Moskevském filmovém festivalu*⁶³⁹ a také v hlasování *Sovětského plátna*.⁶⁴⁰ Vizuálně silný snímek zobrazuje utrpení dítěte za války a zároveň bez patosu ukazuje oběti, které ve válce přineslo civilní obyvatelstvo.⁶⁴¹ V příběhu absentuje velké vítězství, sláva i hrdinství. Partyzáni i bývalí příslušníci RKKA nejsou černobílí, ale naopak vůči vlastnímu obyvatelstvu, ve snaze o nábor nových rekrutů, krutí. Němci jsou ovšem těmi barbary, kteří nemají kulturu a morálku. Zatímco Němci zabíjí svéhlavě, s krutostí a bez ohledu na

⁶³⁶ Тамтёж. Str. 194.

⁶³⁷ LAWTON, Anna. *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. Str. 149.

⁶³⁸ КЛИМОВ, Елем, АДАМОВИЧ, Алесь. «... Труд по сгущению добра». In: *Искусство кино*, roč. 1984, č. 6. Str. 50.

⁶³⁹ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Москва: Дубль-Д, 1996. Str. 176.

⁶⁴⁰ Конкурс «СЕ»-86». In: *Советский экран*, roč. 1987, č. 10. Str. 6.

⁶⁴¹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 193.

to, kdo je obět', tak Sověti zabíjí rychle pouze viníky. Jde o triumf slovanského humanismu. (Viz Obrázek 129.)

Nového přehodnocení se v této době dočkaly také kanonické snímky. *Mladá garda* se dočkala rehabilitace a její starší obviňování z podpory stalinského kultu bylo kritizováno.⁶⁴² Protazanovův klasický *Jednačtyřicátý* byl nově nahlídnut jako „konflikt mezi povinností a pocity, osobním a společným“, který způsobuje třídní boj.⁶⁴³ Podstatné snímky epochy *tání* – *Balada o vojákově*, *Osud člověka* – byly nyní vnímány jako zastaralý odraz dobového ducha.⁶⁴⁴ Herecký projev ve válečných filmech byl pak Michalem Jampolem v jeho esejí *Kino bez kina* z roku 1988 celkově odsouzen jako hysterický a bez žánrů, s tím, že hysterický křik nahrazuje erotiku a citovost v celé sovětské kinematografii. „Všem nám jsou dobře známé standardní scény, kdy hrdina křičí a je hysterický... Stejně tak křičí do polních telefonů, žádaje o munici, vyčerpání velitelé ‚válečných‘ filmů... hysterický křik je ukázka absence normálních lidských vztahů.“⁶⁴⁵ Zatímco se společnost a dokumentaristé zaměřili na zkoumání vlastních stalinských dějin, tak války ponechali stranou, protože obraz sovětských válek byl ve společnosti natolik zakořeněn, že nebylo možné s ním hnout.⁶⁴⁶

Režiséři válečných filmů novou společenskou náladu nedokázali zachytit. Návštěvnost pozdních sovětských válečných snímků není zaznamenána a byla tedy pravděpodobně nízká. Nemohly proto pravděpodobně ovlivnit obraz, který o RKKA ve společnosti panoval. Přesto je vhodné na nich ukázat, jaké obrazy společnost odmítla. Téma cesty domů, pro které je příznačná *Balada o vojákově*, je obsahem *Kapek šampaňského* (*Брызги шампанского*, 1988)⁶⁴⁷ Stanislava Govoruchina (1936-2018). V tomto případě domů, do Moskvy května 1942, cestuje důstojník Volod'a. Je šokován z toho, jak jsou Moskvané odtrženi od reality probíhající války, kterou si ani nechtějí

⁶⁴² ШМЫРОВ, Вячеслав. «Молодая гвардия». In: *Искусство кино*, roč. 1988, č. 11. Str. 106-107.

⁶⁴³ ЧЕРНЕНКО, Мирон. *Сорок первый*. In: *Искусство кино*, roč. 1987, č. 7. Str. 94.

⁶⁴⁴ ЛАВРЕНТЬЕВ, Сергей. «Судьба человека». In: *Искусство кино*, roč. 1989, č. 1. Str. 122-124. ДОНЕЦ, Людмила. «Баллада о солдате». In: *Искусство кино*, roč. 1989, č. 1. Str. 125-127.

⁶⁴⁵ ЯМПОЛЬСКИЙ, М. *Кино без кино*. In: *Искусство кино*, roč. 1988, č. 6. Str. 92.

⁶⁴⁶ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 200.

⁶⁴⁷ СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. Str. 45.

připomínat, a z úpadku vlastní rodiny, která trpí hladem. (Viz Obrázek 130.) Jeho dovolenka sestává z chození po ulicích a pití vodky, do kterého mu zasahují noční můry fronty. (Viz Obrázek 131.) Není schopen se uzpůsobit civilnímu životu. Přítelkyně Tonja se jej pokouší zachránit přesvědčováním svého otce, generála, aby Volod'u přeložil do týlu. Jenže generálova rodina hlady netrpí. Volod'a se rozhodne, že jeho frontovní druzi a vítězství jsou důležitější než rodina, přítelkyně či jeho vlastní život a vrací se na frontu. (Viz Obrázek 132.) Snímek byl skrz narušování starého paradigmatu války, do které se všichni zapojili rovným dílem, příliš temný a znepokojující a nepřilákal příliš diváků.⁶⁴⁸

V roce 1990 se v sovětském prostoru objevila technika videofilmu a spustila nebývalou vlnu pirátství. Zároveň se na trh nekontrolovaně dostaly zahraniční snímky, které diváci upřednostnili před vlastní sovětskou produkcí. Domácí produkce navíc byla kontroverzní a experimentovala s obsahem i formou.⁶⁴⁹ Soudobé filmy ukazovaly sovětskou společnost v rozpadu, bez toho aniž by nabízely alternativu nebo perspektivu, a v rámci snah o vytvoření senzace zobrazovaly sex a násilí.⁶⁵⁰ Pro tento styl filmů, zobrazujících zoufalství a neschopnost, se vžil název *černucha*⁶⁵¹ a jeho pokračovatelé v 90. letech byli obviňováni z odlivu diváků kin. Za jeden z důvodů kolapsu společnosti označovali filmaři rozpad samotných rodin. Filmaři odmítli sehrávat ve společnosti nejen ideologickou, ale také duševní roli a nedokázali tak zaujmout diváky. V rámci státem deklarované decentralizace se tvůrci zaměřili na periferní oblasti geograficky i sociálně. Po zkušenostech s obdobím *tání* nevěřili, že probíhající změny budou stabilní. Docházelo k čím dál většímu rozevírání nůžek mezi inteligencí a běžným sovětským občanem, patrným již v 70. letech.⁶⁵²

Pokusy o přepsání sovětských dějin ve snaze ospravedlnit období *stagnace* a ukázat ztrátu perspektivy Gorbačovova pokusu o *glasnost* a *perestrojku*, jako důsledek chyb v minulosti, jen odhalovaly neřešitelnost symptomů v soudobém SSSR.⁶⁵³ V 45. výročí konce Velké vlastenecké války byla sovětská společnost v rozkladu. Přišla o nárazníkové

⁶⁴⁸ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 201-202.

⁶⁴⁹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 188-189.

⁶⁵⁰ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 200.

⁶⁵¹ Fonetický přepis ruského výrazu *чернуха*, tedy načerno natřené.

⁶⁵² BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 202-205.

⁶⁵³ *Tamtéž*. Str. 199.

pásmo východní Evropy, neruské menšiny se dožadovaly samostatnosti. Politika *glasnosti* zlikvidovala velkou část představ o sovětské velkoleposti a pokrokovosti a demontovala zakladatelský Leninův mýtus a mýtus Velké vlastenecké války.⁶⁵⁴ V tom i pocit sovětské „kombinace sebelítosti a sebeoslavování, které tak dlouho charakterizovaly oficiální pamatování války... a ztráta této sdílené paměti zanechal mnoho sovětských lidí v mukách spirituální krize“.⁶⁵⁵ Tradiční setkání veteránů a oslavy vítězství byly umenšeny a jen částečně se věnovaly Velké vlastenecké válce. Nově se objevili veteráni války v Afganistánu.⁶⁵⁶ Nesoulad mezi sliby, snahami a sny, které stát předestíral v rámci *perestrojky*, a realitou vyústil v pocit ztracenosti, slabosti, dezorientace a nakonec v masovou nedůvěru v systém a ve ztrátu snahy nadále na něm spolupracovat.⁶⁵⁷ Ve svobodných volbách byl 12. června 1991 zvolen Boris Jelcin jako první prezident Ruské federace, jádrové sovětské republiky. Do konce roku 1991 vyhlásila většina republik nezávislost a Sovětský svaz se rozpadl.⁶⁵⁸

3.5 Vliv sovětského obrazu na post-sovětský prostor

S pádem SSSR 25. prosince 1991⁶⁵⁹ mizela sovětská identita a bylo třeba ji nahradit novými identitami nacionálními.⁶⁶⁰ To bylo obzvlášť složité v rámci ekonomické krize, která dopadla na všechny nástupnické státy. V roce 1994 propukla v ruském prostředí po několika letech vnitřních sporů čečenská válka a publikum utíkalo k nostalgickým sovětským komediím a dobrodružným filmům ze 70. let. Nový výklad dějin dovoloval využít nostalgického carského období a docházelo k přejmenovávání měst a ulic a obnově chrámů zničených v období let 1917-1989.⁶⁶¹ Výklad druhé světové války se v post-sovětském prostoru zmítal mezi kritickým hodnocením v rámci stalinského systému

⁶⁵⁴ TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. Str. 169-170.

⁶⁵⁵ *Tamtéž*. Str. 188.

⁶⁵⁶ *Tamtéž*. Str. 190 a 200.

⁶⁵⁷ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 207.

⁶⁵⁸ *Tamtéž*. Str. 186-187.

⁶⁵⁹ MALIA, Martin. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917-1991*. Praha: Argo, 2004. Str. 490

⁶⁶⁰ CLOWES, Edith W. *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca – Londýn: Cornell University Press, 2011. Str. 165.

⁶⁶¹ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 214-216.

a romantismem velkého vyprávění ruského hrdinství.⁶⁶² Nakonec ale zvítězil výklad, kdy „veliké vítězství ve Velké vlastenecké válce zůstává svaté“.⁶⁶³ Pro sovětskou společnost je umírání pro vlast obraz nejodvážnějšího činu, který může voják vykonat a jeden z nejtypičtějších premediativních obrazů a v ruské a sovětské válečné kinematografii. Jde o explicitnější model než ve filmech jiných států. Hlavní součástí sovětské filmové postavy vojáka RKKA se stala připravenost k obraně státu a sebeobětování. Tento premediativní vzor, který vznikl již na počátku sovětské kinematografie, zůstává součástí obrazu RKKA dodnes.⁶⁶⁴

Rusko nárokovalo hlavní narativ Velké vlastenecké války a její *paměť* a díky relativní ekonomické síle dokázalo tuto vizi prostřednictvím kulturní hegemonie projektovat i v blízkém zahraničí.⁶⁶⁵ S časovým odstupem sedmdesáti let se z Velké vlastenecké války stala událost zcela odpoutaná od *komunikativní paměti*. Došlo tedy k dehistorizaci látky a do historických *figur vzpomínání* vkládá současný obsah.⁶⁶⁶ V rámci 55. výročí vítězství ve Velké vlastenecké válce připadajícího na rok 2000 si ruští filmoví kritici stěžovali na chybějící filmy k tomuto konfliktu.⁶⁶⁷ To se rapidně změnilo při blížícím se 60. výročí konce Velké vlastenecké války roku 2005, kdy produkce zvýšily zájem o tvorbu válečných filmů s touto tematikou.⁶⁶⁸ Putinova vláda v daném období zkoušela obnovit patriotismus a národní hrdost a k tomu velmi dobře posloužila romantizovaná verze Velké vlastenecké války.⁶⁶⁹ Nešlo jen o nástroj užitý k rozdmýchání

⁶⁶² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 205.

⁶⁶³ DAVIES, Norman. *Evropa ve válce 1939-1945*. Praha: BB/art s.r.o., 2007. Str. 423.

⁶⁶⁴ NORRIS, Stephen M. *Defending the Motherland: The Soviet and Russian War film*. In: BEUMERS, Brigit. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons. Inc., 2016. Str. 411.

⁶⁶⁵ YEKELCHYK, Serhy. *Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War*. In: *Australian and New Zealand Journal of European Studies*, roč. 2013, č. 2. Str. 6.

⁶⁶⁶ PINKAS, Jaroslav. *Obrazy války. Poznámky k jednomu didaktickému projektu*. In: ZEMAN, Pavel. *Válečný rok 1943 v okupované Evropě a v protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. Str. 122.

⁶⁶⁷ Напр. КУТЛОВСКАЯ, Елена. *Игорь Сукачев: «Великая Отечественная всегда была рядом...»* [online], Искусство кино, roč. 2000, č. 5, [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <http://kinoart.ru/archive/2000/05/n5-article1>.

⁶⁶⁸ BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. Str. 243.

⁶⁶⁹ YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 8.

patriotismu mezi občany Ruska, ale také, v souvislosti se snahou o obnovení politického a ekonomického vlivu v bývalých sovětských republikách, vůči rusky hovořícímu obyvatelstvu v blízkém zahraničí. Velká vlastenecká válka a účast RKKA v ní je ústředním bodem ruské politiky *paměti*. Jde o diskurzivní bod, který konstruuje ruské sebevnímání.⁶⁷⁰ Od roku 2008 nastala nová epocha nacionalizace ruského státu a snah o vytvoření mýtu velkého celosvětově důležitého Ruska.⁶⁷¹ Válka se proto opět stala důležitým bodem filmové produkce. Některé snímky sice odhalily stalinské zločiny, ale hlavním proudem zůstala nostalgická vlna čerpající ze sovětských filmových narativů o dobré válce a odvážné RKKA a stále více podporující heroizmus a obětavost účastníků Velké vlastenecké války.

⁶⁷⁰ YEKELCHYK, Serhy. *Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War*. In: *Australian and New Zealand Journal of European Studies*, roč. 2013, č. 2. Str. 4-5.

⁶⁷¹ CLOWES, Edith W. *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca – Londýn: Cornell University Press, 2011. Str. 171.

4 Závěr

„Filmy s válečnou tematikou byly mimořádně důležité pro sovětskou kinematografii a zůstaly důležité i v post-sovětské éře, ...“ protože „...mají potenciál podpořit či podkopat státem schvalované příběhy, které měli občané, dle Strany, slyšet o jejich minulosti.“⁶⁷²

Výsledky sovětské kinematografie byly utvářeny jak kulturním, tak ideologickým vlivem a představami státních špiček, že filmové médium přístupné masám si tyto masy mohou přivlastnit a vzít ve filmech zobrazené příběhy a idey za vlastní. Proto bylo sepětí filmového média a sovětského státu tak těsné a dlouhodobě oboustranně výhodné. Dělnicko-rolnická rudá armáda zaujímala čestné místo mezi produkovánými *figurami vzpomínání* díky své silné účasti v zakladatelském mýtu revoluce a později v identitotvorném mýtu, a později státním kultu, Velké vlastenecké války. Nelze ovšem říci, že jde o jeden stálý obraz. Jde spíše o soubor obrazů rudoarmějců, *míst paměti* a *figur vzpomínání*, které filmaři vyvolávají v závislosti na dobovém referenčním rámci a předpokládaném vkusu diváků, zatímco hlavní narativ Velké vlastenecké války zůstává neměnný.

Zatímco ve dvacátých letech umožňovala montážní škola zobrazovat snové vize či minulost, a dávat plasticitu rudoarmějským postavám, tak *socialistický realismus*, a prvotní technika zvukového filmu, si ve 30. letech vyžadoval chronologickou jednoduchou narativní linku a jasné kladné postavy uvědomělých příslušníků RKKA. Šok z německé invaze a ztrát a proher počátku Velké vlastenecké války nejdříve rudoarmějce z pláten zcela stáhl ve prospěch odbojového hnutí, aby posléze vytvořil obraz vítězné armády bez poskvrny porážek. V rámci poválečného stalinského období musel rudoarmějec ustoupit svým velitelům a samotnému Stalinovi, aby neohrozil představu jejich vůdčí role. V období *tání* se tito malí jednotlivci navracejí v humanistickém duchu a pomocí *flashbacků* vysvětlují aktuální chování postav a jejich psychologii. Právě po destalinizaci pomohly válečné filmy, spolu se začínajícím kultem Velké vlastenecké války, utvořit novou sovětskou identitu a sebechápání a vytvořily jádro obrazu, který o sobě Sovětský svaz projektoval do zahraničí. V tomto období se také poprvé objevují problematizující obrazy RKKA, které ukazují chaos počátku války a morální dilema prožívaná v zájmu

⁶⁷² YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. Str. 3.

vítězství. Následné období *stagnace* se snažilo navázat na velkolepost poválečného stalinistického pojetí filmu, a svázání oslavované minulosti se současností, ve snaze o stabilizaci společnosti a získání podpory pro Stranu. Nadále ovšem pokračovala i vlna malých humanistických obrazů v tradici epochy *tání*. Snímky období *glasnosti*, s jejich dystopickými a bezútěšnými obrazy minulosti i budoucnosti a poukazováním na neřešitelnost současného stavu, rozšiřovaly problematické obrazy RKKA a likvidovaly Stranou požadovaný obraz velkého slavného vítězství. Zároveň šlo ale o dobu, kdy již síla filmového plátna, v závislosti na dalších technologických podmínkách, ochabovala. Tyto obrazy tak již neovlivňovaly velké procento společnosti, která raději dávala přednost útěku do nostalgie a bezproblémové zábavy. Proto je dodnes *místem paměti* Velké vlastenecké války a RKKA soubor obrazů vytvořených v období *stagnace* a *tání*, ke kterým se vrátila také porevoluční ruská filmografie.

V souvislosti s výzkumem filmových obrazů jako *paměti* lze dojít k závěru, že v případě filmového média dochází k výskytu *plující proluky*, tedy přenosu *komunikativní paměti* v *paměť kulturní*, dle samotných filmových autorů, již v dřívějším období, a to zhruba 40 let po události samotné. V tomto období je již třeba události a prožitky, které společnost a stát považuje za *místa paměti*, vysvětlovat nové generaci v podobě, která se vztahuje přímo k její zkušenosti. V případě sovětského systému je tento jev navíc posílen silnou státní institucionalizací vzpomínání, která vytváří pluri-mediální síť ještě v období ustalované *komunikativní paměti* a přebírá některé její funkce a pozvolna je převádí do *paměti kulturní*.

Obraz RKKA se v sovětském filmovém obraze stabilizoval do podoby mohutné síly, jejíž počáteční prohry ve Velké vlastenecké válce byly způsobeny chybami stalinského systému, ale nikoliv samotnou armádou či Stranou. Důležitost pozemních operací upozadňuje obrazy námořní a letecké války. Postupem času byl v sovětské kinematografii eliminován obraz účasti RKKA v občanské válce jakožto *figury vzpomínání*. Jednotlivé obrazy v případě občanské války slouží jen jako zajímavé exotické prostředí bez propagandisticko-vzpomínkového aspektu. Obraz sovětského vojáka pak vychází z představy prosté, dobromyslné a přitom odvážné entity, která ovšem přes silnou individualizaci a zobrazení intimního válečného prožitku koná v zájmu větších celků a nedbá na vlastní zdraví ani život. Válka se pro takového muže stává jeho prací a přirozeným prostředím, do kterého utíká buď přímo, odehrává-li se děj snímku ještě za války, či ve snových vizích a vzpomínkách na jednodušší a čistší období života, odehrává-

li se děj po válce. Stává se tak hrdinou a patriotem. Obrazy příslušníků RKKA, které tento narativ nenaplnují, se nesetkávaly s pozitivním diváckým ohlasem. Zobrazování žen vojaček muselo po válečné preferenci ustoupit, aby mohlo být postupně opět odhalováno v 70. letech, kdy se dostávají kvalitativně na roveň mužských protagonistů, včetně jejich vyobrazování v bojových rolích.

Výzkum obrazu RKKA mezi lety 1917-1989 se mi zpětně jeví jako zbytečně velký projekt, který svým rozsahem nedovoluje zaměřit se na některé období detailněji. Tato práce tak může sloužit jako základ pro analýzu zaměřenou jen na určité období. Velký potenciál má především výzkum post-sovětského obrazu RKKA a jeho státní podpory, který byl v zadání této práce opomenut a nedovolil ho zpracovat ani časový rámec.

Seznam použitých pramenů a literatury:

1) Prameny

a) Filmy⁶⁷³

Rudí ďáblíci [*Красные дьяволята*] [film]. Režie Ivan PERESTIANI. RSFSR, 1923.

Jednačtyřicátý [*Сорок первый*] [film]. Režie Jakov PROTAZANOV. SSSR, 1927.

Arzenál [*Арсенал*] [film]. Režie Alexandr DOVŽENKO. SSSR, 1929.

Čapájev [*Чапаев*] [film]. Režie Georgij a Sergej VASILJEV. SSSR, 1934.

Přítelkyně [*Подруги*] [film]. Režie Leo ARNŠTAM. SSSR, 1935.

My z Kronštadu [*Мы из Кронштадта*] [film]. Režie Jefim DZIGAN. SSSR, 1936.

Jestli zítra bude válka [*Если завтра война...*] [film]. Režie Jefim DZIGAN. SSSR, 1938.

Ščors [*Щорс*] [film]. Režie Alexandr DOVŽENKO. SSSR, 1939.

Mášenka [*Машенька*] [film]. Režie Julij RAJZMAN. SSSR, 1942.

Duha [*Падыга*] [film]. Režie Mark DONSKÝ. SSSR, 1943.

Dva kamarádi [*Два бойца*] [film]. Režie Leonid LUKOV. SSSR, 1943.

Očekávej mne [*Жди меня*] [film]. Režie Alexandr STOLPER a Boris IVANOV. SSSR, 1943.

Invaze [*Нашествие*] [film]. Režie Abram ROMM a Oleg ŽAKOV. SSSR, 1944.

Ivan Nikulin, ruský námořník [*Иван Никулин - русский матрос*] [film]. Režie Igor SAVČENKO. SSSR, 1944.

Moskevské nebe [*Небо Москвы*] [film]. Režie Julij RAJZMAN. SSSR, 1944.

V šest večer po válce [*В шесть часов вечера после войны*] [film]. Režie Ivan PYRJEV. SSSR, 1944.

⁶⁷³ Použito chronologické řazení.

Nebeský louda [*Небесный тихоход*] [film]. Režie Semjon TIMOŠENKO. SSSR, 1945.

Velký přelom [*Беликий перелом*] [film]. Režie Fridrich ERMLER. SSSR, 1945.

Mladá garda [*Молодая гвардия*] [film]. Režie Sergej GERASIMOV. SSSR, 1948.

Příběh opravdového člověka [*Повесть о настоящем человеке*] [film]. Režie Alexandr STOLPER. SSSR, 1948.

Třetí úder [*Третий удар*] [film]. Režie Igor SAVČENKO. SSSR, 1948.

Hvězda [*Звезда*] [film]. Režie Alexandr IVANOV. SSSR, 1949.

Pád Berlína [*Падение Берлина*] [film]. Režie Michajl ČIAURELI. SSSR, 1949.

Setkání na Labi [*Встреча на Эльбе*] [film]. Režie Grigorij ALEXANDROV. SSSR, 1949.

Stalingradská bitva [*Сталинградская битва*] [film]. Režie Vladimír PETROV. SSSR, 1949.

Muži v sedle [*Смелые люди*] [film]. Režie Konstantin JUDIN. SSSR, 1950.

Nezapomenutelný rok 1919 [*Незабываемый 1919 год*] [film]. Režie Michajl ČIAURELI. SSSR, 1951.

Jednačtyřicátý [*Сорок Первый*] [film]. Režie Grigorij ČUCHRAJ. SSSR, 1956.

Pavel Korčagin [*Павел Корчагин*] [film]. Režie Alexandr ALOV a Vladimir NAUMOV. SSSR, 1956.

Dům, v kterém žiji [*Дом, в котором живу*] [film]. Režie Lev KULIDŽANOV a Jakov SEGEL. SSSR, 1957.

Jeřábi táhnou [*Летят журавли*] [film]. Režie Michail KALATOZOV. SSSR, 1957.

Komunista [*Коммунист*] [film]. Režie Julij RAJZMAN. SSSR, 1957.

Tichý don [*Тихий Дон*] [film]. Režie Sergej GERASIMOV. SSSR, 1957-1958.

Balada o vojákoví [*Баллада о солдате*] [film]. Režie Grigorij ČUCHRAJ. SSSR, 1959.

Osud člověka [Судьба человека] [film]. Režie Sergej BONDARČUK. SSSR, 1959.

Mír tomu, kdo přichází [Мир входящему] [film]. Režie Alexandr ALOV a Vladimir NAUMOV. SSSR, 1961.

Čisté nebe [Чистое небо] [film]. Režie Grigorij ČUCHRAJ. SSSR, 1961.

Ivanovo dětství [Иваново детство] [film]. Režie Andrej TARKOVSKÝ. SSSR, 1962.

Privoláme na sebe palbu [Вызываем огонь на себя] [TV film]. Režie Sergej KOLOSOV. SSSR, 1963.

Živí a mrtví [Живые и мёртвые] [film]. Režie Alexandr STOLPER. SSSR, 1963.

Nepolapitelní mstitelé [Неуловимые мстители] [film]. Režie Edmond KEOSAJAN. SSSR, 1966.

Křídla [Крылья] [film]. Režie Larisa ŠEPIŤKO. SSSR, 1966.

Náčelník Čukotky [Начальник Чукотки] [film]. Režie Vitalij MĚLNIKOV. SSSR, 1966.

Kronika bombardéra [Хроника пикирующего бомбардировщика] [film]. Režie Naum BIRMAN. SSSR, 1967.

Svatba v Malinovce [Свадьба в Малиновке] [film]. Režie Andrej TUTYŠKIN. SSSR, 1967.

Odplata [Возмездие] [film]. Režie Alexandr STOLPER. SSSR, 1967.

Žeňa, Ženěčka a „Kaťuša“ [Женя, Женечка и 'Катюша'] [film]. Režie Vladimir MOTYL. SSSR, 1967.

Tvrďý oříšek [Крепкий орешек] [film]. Režie Teodor VULFOVIČ. SSSR, 1967.

Sloužili dva kamarádi [Служили два товарища] [film]. Režie Jevgenij KARELOV. SSSR, 1968.

Osvobození [Освобождение] [film]. Režie Jurij OZEROV. SSSR, 1968-1971.

Běloruské nádraží [Белорусский вокзал] [film]. Režie Andrej SMIRONOV. SSSR, 1970.

Bílé slunce pouště [Белое солнце пустыни] [film]. Režie Vladimír MOTYL. SSSR, 1970.

Vlastnictví republiky [Достояние республики] [film]. Režie Vladimír BYČKOV. SSSR, 1971.

...a jitra jsou zde tichá [...А зори здесь тихие] [film]. Režie Stanislav ROSTOCKÝ. SSSR, 1972.

Hořící sníh [Горячий снег] [film]. Režie Gavril JAGIAZAROV. SSSR, 1972.

Zpívající eskadra [В бой идут одни старики] [film]. Režie Leonid BYKAV. SSSR, 1973.

Svůj mezi cizími [Свой среди чужих, чужой среди своих] [film]. Režie Nikita MICHALKOV. SSSR, 1974.

Bojovali za vlast [Они сражались за Родину] [film]. Režie Sergej BONDARČUK. SSSR, 1975.

20 dní bez války [Двадцать дней без войны] [film]. Režie Alexej GERMAN. SSSR, 1976.

Jdou vojáci, jdou [Аты-баты, или солдаты...] [film]. Režie Leonid BYKOV. SSSR 1976.

Bažina [Трясина] [film]. Režie Gergij ČUCHRAJ. SSSR, 1977.

Teherán 43 [Тегеран-43] [film]. Režie Alexandr ALOV a Vladimír NAUMOV. SSSR, 1980.

Čtvrtý rok války [Шёл четвёртый год войны] [film]. Režie Georgij NIKOLAJENKO. SSSR, 1983.

Školka [Детский сад] [film]. Režie Jevgenij JEVITUŠENKO. SSSR, 1983.

Torpédové bombardéry [Торпедоносцы] [film]. Režie Semjon ARANOVIČ. SSSR, 1983.

Válečná romance [Военно-полевой роман] [film]. Režie Pjotr TODOROVSKÝ. SSSR, 1983.

Boj o Moskvu [Битва за Москву] [film]. Režie Jurij OZEROV. SSSR, 1985.

Jdi a dívej se [Иди и смотри] [film]. Režie Elem KLIMOV. SSSR, 1985.

Pro pár řádek [Ради нескольких строчек] [film]. Režie Alexandr ROGOŽKIN. SSSR, 1985.

Zákonné manželství [Законный брак] [film]. Režie Albert MRKTČJAN. SSSR, 1985.

Kapky šampaňského [Брызги шампанского] [film]. Režie Stanislav GOVORUCHIN. SSSR, 1988.

b) Periodika

Филм «Небо Москвы». In: *Правда* z 2. června 1944. Str. 3.

О введении новых знаков различия и об изменениях в форме одежды Красной армии. In: *Красная звезда* z 14. ledna 1943.

КОЖЕВНИКОВ, Вадим. *Зоя.* In: *Правда* z 22. září 1944. Str. 3.

МИРОШНИЧЕНКО, И. *Бессмертный подвиг 25 краснофлотцев.* In: *Красный флот* z 29. srpna 1942. Str. 2.

Г) Искусство кино:

АННИНСКЫ, Л. *Их кровью... Филм и контекст.* In: *Искусство кино*, roč. 1973, č. 1. Str. 21-33.

АННИНСКЫ, Лев. *Тихие взрывы: полемические заметки.* In: *Искусство кино*, roč. 1985, č. 5. Str. 56-69.

БАСКАКОВ, Владимир. *Героическое в кино.* In: *Искусство кино*, roč. 1964, č. 8. Str. 34-40.

ЧЕРНЕНКО, Мирон. *Сорок первый.* In: *Искусство кино*, roč. 1987, č. 7. Str. 93-95.

ДМИТРИЕВ, Виктор. *Народ на войне.* In: *Искусство кино*, roč. 1975, č. 9. Str. 23-37.

ДОНЕЦ, Людмила. *«Баллада о солдате»*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1989, ѣ. 1. Str. 125-127.

ГЕРМАН, Алексей. *Правда – не сходство, а открытие*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1979, ѣ. 2. Str. 63-74.

ХАНИЮТИН, Ю. *Возвращенное время*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1977, ѣ. 7. Str. 86-97.

ЯМПОЛЬСКИЙ, М. *Кино без кино*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1988, ѣ. 6. Str. 88-94.

КАРАГАНОВ, А. *Героика подвига, характер войны*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1969, ѣ. 7. Str. 43.

КЛИМОВ, Елем, АДАМОВИЧ, Алесь. *«... Труд по сгущению добра»*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1984, ѣ. 6. Str. 50-65.

ЛАВРЕНТЬЕВ, Сергей. *«Судьба человека»*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1989, ѣ. 1. Str. 122-124.

МАТВЕЕВ, Евгений. *Родины ради*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1980, ѣ. 5. Str. 4-17.

ОРЛОВ, Даль. *Завершение эпопеи*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1972, ѣ. 2. Str. 6-14.

ОЗЕРОВ, Юурий. *Восславить подвиг народа*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1971, ѣ. 2. Str. 1-4.

ПОГОЖЕВА, Л. *Новое прочтение романа*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1957, ѣ. 2. Str. 83-97.

ШМЫРОВ, Вячеслав. *«Молодая гвардия»*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1988, ѣ. 11. Str. 106-109.

ЗАК, М. *Только об одном сражении*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1973, ѣ. 3. Str. 24-32.

ЗАРХИ, Александр. *Крылья*. In: *Искусство кино*, гоѣ. 1966, ѣ. 10. Str. 12-30.

II) Советский экран:

Конкурс-70. итоги. In: *Советский экран*, гоѣ. 1971, љ. 10. Str. 1-2.

Конкурс-71. итоги. In: *Советский экран*, гоѣ. 1972, љ. 10. Str. 18-17.

Конкурс «СЕ-72» итоги. In: *Советский экран*, гоѣ. 1973, љ. 10. Str. 12-13.

Конкурс «СЕ-73» итоги. In: *Советский экран*, гоѣ. 1974, љ. 9. Str. 18-19.

Конкурс-75. In: *Советский экран*, гоѣ. 1976, љ. 10. Str. 18-19.

Конкурс СЕ-81. In: *Советский экран*, гоѣ. 1982, љ. 10. Str. 12-13.

Конкурс. In: *Советский экран*, гоѣ. 1985, љ. 10. Str. 2-5.

Конкурс «СЕ»-85» In: *Советский экран*, гоѣ. 1986, љ. 10. Str. 8-11.

Конкурс «СЕ»-86». In: *Советский экран*, гоѣ. 1987, љ. 10. Str. 6-7.

АГАНОВИЧ, Семен. *Торпедоносцы.* In: *Советский экран*, гоѣ. 1983, љ. 16. Str. 4-5.

ЧЕЧЕНЕВА, Марина. *Правда о войне.* In: *Советский экран*, гоѣ. 1970, љ. 9. Str. 2-4.

ДЗИГАН, Ефим. *Четверть века: Мы из Кронштадта.* In: *Советский экран*, гоѣ. 1961, љ. 8. Str. 4-5.

c) Vydané prameny:

A woman in Berlin: Eight Weeks in the Conquered City. New York: Henry Holt and Company, 2005. ISBN 978-0-80507-540-3.

Конституция (Основной закон) Союза Советских Социалистических Республик. Moskva: 1936.

Всесоюзная перепись населения 1939 года. Национальный состав населения по республикам СССР. [online]. *Демоскоп Weekly* [cit. 2017-11-23]. Dostupné z: http://www.demoscope.ru/weekly/ssp/sng_nac_39.php?reg=0.

БУДЯК, Л. М. *История отечественного кино: Хрестоматия.* Moskva: Канон⁺, 2011. ISBN 978-5-88373-080-0.

LEBEDĚV, N. A. *Lenin, Stalin a VKS(b) o filmu.* Praha: Orbis, 1950.

REMELE, Hermann. *Na prahu druhé pětiletky*. Praha: Karel Borecký, 1932.

СТАЛИН, Иосиф. *О Великой отечественной войне Советского союза*. Moskva: Государственное издательство политической литературы, 1947.

СТАЛИН, И. В. *Речь в Кремлевском дворце на выпуске академиков Красной Армии 4 мая 1935 года* [online], Marxists Internet Archive [cit. 2018-05-28]. Dostupné z: https://www.marxists.org/russkij/stalin/t14/t14_16.htm.

ТРОЦКИЙ, Лев Д. *Сочинения. Серия 6: Проблемы культуры. Том. 21: Культура переходного периода*. Moskva: Госиздат, 1927.

ZETKIN, Klara. *Reminiscences of Lenin*. Londýn: International Publishers, 1934.

2) Sekundární literatura

a) Monografie:

АГАФОНОВА, Наталя А. *Искусство кино: Этапы, стили, мастера: Пособие для студентов вузов*. Minsk: Тесей, 2005. ISBN 985-463-156-7.

ALEXIJEVIČOVÁ, Světlana. *Válka nemá ženskou tvář*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2018. ISBN 978-90-7579-021-7.

АННИНСКИЙ, Лев. *Шестидесятники и мь. Кинематограф, ставший и не ставший историей*. Moskva: ВТПО «Киноцентр», 1991.

ASSMANN, Jan. *Kultura a paměť: Písmo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor, 2001. ISBN 80-7260-051-6.

ATTWOOD, Lynne, TUROVSKAYA, Maya. *Red Women on the Silver Screen: Soviet Women and Cinema from the Beginning to the End of the Communist Era*. Londýn: Pandora, 1993. ISBN 978-0-044-40561-0.

BEUMERS, Brigit. *A History of Russian Cinema*. Oxford – New York: Berg, 2009. ISBN 978-1-84520-215-6.

БОЛЬШАКОВ, Иван. *Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны*. Moskva: Госкиноиздат, 1950.

CLOWES, Edith W. *Russia on the Edge: Imagined Geographies and Post-Soviet Identity*. Ithaca – Londýn: Cornell University Press, 2011. ISBN 978-0-8014-7725-6.

DAVIES, Norman. *Evropa ve válce 1939-1945*. Praha: BB/art s.r.o., 2007. ISBN 978-80-7381-203-4.

DOBRENKO, Evgeny. *Stalinist Cinema and the Production of History*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008. ISBN 978-0-7486-3445-3.

FIGES, Orlando. *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*. London: Penguin Books Ltd., 2003. ISBN 0-140-29796-0.

FIGES, Orlando. *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia*. Londýn: Penguin books Ltd., 2008. ISBN 978-0-121-01351-0.

FIGES, Orlando. *Lidská tragédie: Ruská revoluce 1891-1924*. Praha – Plzeň: BETA – Dobrovský a Ševčík, 2000. ISBN 80-86278-72-7.

GILL, Graeme J. *Symbols and Legitimacy in Soviet Politics*. New York: Cambridge University Press, 2011. ISBN 978-1-107-00454-2.

GILLESPIE, David. *Russian Cinema*. Londýn: Longman, 2003. ISBN 0-582-43790-3.

ГИНЗБУРГ, Семен С. *Кинематография дореволюционной России*. Moskva: Искусство, 1963.

HELLBECK, Jochen. *Stalingrad: The City that Defeated the Third Reich*. New York: PublicAffairs, 2015. ISBN 978-1-61039-496-3.

ХАНИУТИН, Юрий. *Предупреждение из прошлого*. Moskva: Искусство, 1968.

JOHNSON, Vida T. a PETRIE, Graham. *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. ISBN 9778-0-253-20887-3.

KAGANOVSKY, Lilya. *The Voice of Technology: Soviet Cinema's Transition to Sound, 1928-1935*. Bloomington: Indiana University Press, 2018. ISBN 978-0-253-03264-5.

KENEZ, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin*. New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2009. ISBN 978-1-86064-568-6.

KENEZ, Peter. *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization, 1917-1929*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. ISBN 0-521-31398-8.

LAWTON, Anna. *Kinoglasnost: Soviet Cinema in our Time*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. ISBN 0-521-38814-7.

ЛЕБЕДЕВ, Николай А. *Очерки истории кино СССР. Немое кино: 1918-1934 годы*. Moskva: Искусство, 1965.

LEYDA, Jay. *Kino: A History of the Russian and Soviet Film (A study of development of Russian cinema, from 1896 to the present)*. Princeton: Princeton University Press, 1983. ISBN 0-691-00346-7.

LIBER, George O. *Alexander Dovzhenko: A Life in Soviet Film*. Londýn: British Film Institute, 2002. Str. 164-165. ISBN 978-0-85170-927-7.

LITERA, Bohuslav. *Historie Rudé armády 1917-1941*. I. a II. díl. Praha: Libri, 2009. ISBN 978-80-7277-419-7.

MALIA, Martin. *Sovětská tragédie: Dějiny socialismu v Rusku v letech 1917-1991*. Praha: Argo, 2004. ISBN 80-7203-566-5.

МАРГОЛИТ, Евгений, ШМЫРОВ, Вячеслав. *(изъятое кино) 1924-1953*. Moskva: Дубль-Д, 1995. ISBN 5-900902-02-1.

MARRIDALEOVÁ, Catherine. *Ivanova válka: Rudá armáda 1939-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2007. ISBN 978-80-7306-288-0.

OVERY, Richard. *Rusové ve válce, 1941-1945*. Praha – Plzeň: Pavel Dobrovský – BETA a Jiří Ševčík, 2004. ISBN 80-7306-130-9.

ПРОХОРОВ, Александр. *Унаследованный дискурс: парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе “оттепели”*. Petrohrad: Академический проект, 2007. ISBN 978-5-7331-0361-7.

REESE, Roger R. *Stalin's reluctant soldiers: A social history of the Red Army, 1925-1941*. Lawrence: University Press of Kansas, 1996. ISBN 0-7006-0772-2.

REESE, Roger R. *Why Stalin's Soldiers Fought: The Red Army's Military Effectiveness in World War II*. Lawrence: University Press of Kansas, 2011. ISBN 978-0-7006-1776-0.

- СЕГИДА, Мирослава, ЗЕМЛЯНУХИН, Сергей. *Домашняя синематека: отечественное кино 1918-1996*. Moskva: Дубль-Д, 1996. ISBN 5-900902-05-6.
- SHORT, Kenneth R. M. *Feature Films as History*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1981. ISBN 0-7099-0459-2.
- СОКОЛОВА, Людмила. *Великие советские фильмы: 100 фильмов, ставших легендами*. Moskva: Центрполиграф, 2011. ISBN 978-5-227-02936-2.
- STITES, Richard. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1995. ISBN 0-521-36986-X.
- ŠELJAG, V. V., GLOTOČKIN, A. D., PLATONOV, K. K. *Vojenská psychologie*. Praha: Naše vojsko, 1975.
- TAYLOR, Richard. *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1919*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979. ISBN 978-0-521-08855-8.
- TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia, 2016. ISBN 978-80-200-2534-0.
- THOMAS, Nigel. *World War II Soviet Armed Forces (3), 1944-1945*. Oxford: Osprey Publishing, 2012. ISBN 978-1-84908-634-9.
- THOMPSONOVÁ, Kristin, BORDWELL, David. *Dějiny filmu: Přehled světové kinematografie*. Praha: AMU – NLN, 2007. ISBN 978-7331-091-2.
- TUMARKIN, Nina. *The Living & The Dead: The Rise & Fall of The Cult of World War II in Russia*. New York: BasicBooks, 1994. ISBN 0-465-04144-2.
- ВЕРТОВ, Дзига. *Статьи, дневники, замыслы*. Moskva: Искусство, 1966.
- YOUNGBLOOD, Denise J. *Movies for the Masses: Popular cinema and Soviet society in the 1920s*. Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1992. ISBN 0-521-37470-7.
- YOUNGBLOOD, Denise J. *Russian War Films: On the Cinema Front, 1914-2005*. Lawrence: University Press of Kansas, 2007. ISBN 978-0-7006-1761-6.
- YOUNGBLOOD, Denise J. *Soviet Cinema in the Silent Era, 1918-1935*. Austin: University of Texas Press, 1991. ISBN 0-292-77645-4.

WELZER, Harald, Sabine MOLLER a Karoline TSCHUGGNALL. *"Můj děda nebyl nácek": nacismus a holocaust v rodinné paměti*. Praha: Argo, 2010. ISBN 978-80-257-0228-4.

WETTE, Wolfram. *Wehrmacht: obrazy nepřítele, vyhlazovací válka a legendy*. Praha: Argo, 2006. ISBN 80-720-3814-1.

WOLL, Josephine. *Real Images: Soviet Cinema of the Thaw*. Londýn: I. B. Tauris, 2000. ISBN 1-86064-550-X.

b) Sborníky

COETZEE, Daniel, EYSTURLID, Lee W. *Philosophers of War: The Evolution of History's Greatest Military Thinkers, Volume 2: The Modern World, 1815-Present*. Santa Barbara: Praeger, 2013. ISBN 978-0-275-98977-4.

FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr. *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*. Praha: CASABLANCA, 2012. ISBN 978-80-87292-15-0.

HIGHAM, Michael, KAGAN, Frederick W. *The Military History of the Soviet Union*. New York: Palgrave, 2002. ISBN 978-0-230-10821-9.

KOPAL, Petr. *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: CASABLANCA, 2009. ISBN 978-80-87211-34-2.

ПАРФЕНОВ, Лев. *Российский иллюзион*. Moskva: Материк, 2003. ISBN 5-85646-100-2.

SUNY, Ronald G. *The Structure of Soviet History: Essays and Documents*. New York – Oxford: Oxford University Press, 2003. ISBN 0-19-513704-3.

c) Články a studie:

Если завтра война... [online], КиноПоиск [cit. 2018-05-28]. Dostupné z: <https://www.kinopoisk.ru/film/42451/>.

Подымайся, народ! [online], SovMusic.ru [cit. 2018-07-17]. Dostupné z: http://sovmusic.ru/sam_download.php?fname=s14455.

Темная ночь [online], A-PESNI: песенник анархиста-подпольщика [cit. 2018-05-28]. Dostupné z: a-pesni.org/ww2/oficial/temnnotch.htm.

ASSMANN, Jan. *Collective Memory and Cultural Identity*. In: *New German Critique*, roč. 1995, č. 65. Str. 125-133.

ASSMANN, Jan. *Comunicative and Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 2008. Str. 15-27.

BARTHES, Roland. *Smrt autora*. In: *Aluze*, roč. 2006, č. 3. Str. 75-77.

BLEIKER, Ronald. *Lerning from Art: A Reply to Holden's "World Literature and World Politics"*. In: *Global Society*, roč. 2003, č. 4. Str. 415-428.

ERLL, Astrid. *Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory*. In: ERL, Astrid, NÜNNING, Ansgar, YOUNG, Sara. *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: De Gruyter, 2010. Str. 389-398.

ГОЛОВНЯ, В. «Мосфильм» в годы Великой Отечественной войны. In: *Искусство кино*, roč. 1979, č. 7. Str. 11-21.

HARASIMOWICZ, Marta. *Vzpomínkové praxe v populární kultuře jako předmět teoretické reflexe*. Nevydaná seminární práce, 2017.

HOLDEN, Gerard. *World Literature and World Politics: In Search of a Research Agenda*. In: *Global Society*, roč. 2003, č. 3. Str. 229-252.

ЯСТРЕБОВА, Н. *Художественные открытия Мира входящему*. In: АЛОВА, Л. А. Александр Алов, Владимир Наумов: статьи, свидетельства, высказывания. Moskva: *Искусство*, 1989. Str. 82-89.

КАРДИН, В. *Люди и символы*. In: *Искусству кино*, roč. 1961, č. 10. Str. 58-62.

KENEZ, Peter. *Russian Patriotic Films*. In: DIBBETS, Karel, HOGENKAMP, Bert. *Film and the First World War*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995. Str. 36-42.

KENEZ, Peter. *Soviet cinema in the age of Stalin*. In: TAYLOR, Richard, SPRING, Derek. *Stalinism and Soviet Cinema*. New York: Routledge, 2006. Str. 54-68.

КУТЛОВСКАЯ, Елена. *Игорь Сукачев: «Великая Отечественная всегда была рядом...»* [online], Искусство кино, roč. 2000, č. 5, [cit. 2018-04-28]. Dostupné z: <http://kinoart.ru/archive/2000/05/n5-article1>.

KOSELLECK, Reinhart. *Dějiny pojmů a pojmy dějin* In: *Studia philosophica*, roč. 58, 2011, č. 2. Str. 29-43.

LISTOV, Viktor. *Early Soviet Cinema: The Spontaneous and the Planned, 1917-1924*. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, roč. 1991, č. 2. Str. 121-127.

MERRIDALE, Catherine. *Culture, Ideology and Combat in the Red Army, 1939-45*. In: *Journal of Contemporary History*, roč. 2006, č. 2. Str. 305-324.

НАРОВЧАТОВ, Сергей. *Двадцать лет спустя*. In: *Искусство кино*, roč. 1965, č. 2. Str. 50-52.

NORA, Pierre. *Mezi pamětí a historií: problematika míst*. In: MAYER, Francoise, BENZA, Alban, HUBINGER, Václav. *Cahiers du CeFReS No. 10: Antologie francouzských společenských věd: Město*. Praha: Francouzský ústav pro výzkum ve společenských vědách. 1996. Str. 39-64.

NORRIS, Stephen M. *Defending the Motherland: The Soviet and Russian War film*. In: BEUMERS, Brigit. *A Companion to Russian Cinema*. Chichester: John Wiley & Sons. Inc., 2016. Str. 409-426.

PETRÍČEK, Miroslav. *Filmové dějiny*. In: KOPAL, Petr. *Film a dějiny*. Praha: NLN, 2005. Str. 13-16.

PINKAS, Jaroslav. *Obrazy války. Poznámky k jednomu didaktickému projektu*. In: ZEMAN, Pavel. *Válečný rok 1943 v okupované Evropě a v protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014. Str. 120-131.

STEANS, Jill. *Revisionist Heroes and Dissident Heroines: Gender, Nation and War in Soviet Films of "the Thaw"*. In: *Global Society*, roč. 2010, č. 24. Str. 401-419.

СТРЕЛЧЕНКО, А. *«Красные дьяволята» на дорогах войны*. In: *Советский экран*, roč. 1985, č. 20. Str. 17.

TUROVSKAYA, Maya. *The Tastes of Soviet Moviegoers during the 1930s*. In: LAHUSEN, Thomas, KUPERMAN, Gene. *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*. Durham – Londýn: Duke University Press, 1993. Str. 95-107.

VITÁKOVÁ, Alena. *Ženy v Rudé armádě za druhé světové války*. In: *Historický obzor*, roč. 2012, č. 7-8. Str. 167-173.

WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. In: *American Historical Review*, roč. 1988, č. 5. Str. 1193-1199.

YEKELCHYK, Serhy. *Memory Wars on the Silver Screen: Ukraine and Russia Look Back at the Second World War*. In: *Australian and New Zealand Journal of European Studies*, roč. 2013, č. 2. Str. 4-14.

YOUNGBLOOD, Denis. *A War Forgotten: The Great War in Russian and Soviet Cinema*. In: PARIS, Michael. *The First World War and Popular Cinema: 1914 to the Present*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. Str. 172-191.

Obrazová příloha:

Rudí d'áblici [Красные дьяволята] [film]. Režie Ivan PERESTIANI. RSFSR, 1923.



Obrázek 1 – Disciplinovaná a vybavená Rudá armáda přijme sirotky do svých řad.

Jednačtyřicátý [Сорок первый] [film]. Režie Jakov PROTAZANOV. SSSR, 1927.



Obrázek 2 – Otrhaný bílý důstojník odhaluje rudému veliteli, že nese tajnou zprávu.



Obrázek 3 – Rudoarmějka objímá svého milého, kterého zabila ze smyslu pro povinnost.

Arzenál [Арсенал] [film]. Režie Alexandr DOVŽENKO. SSSR, 1929.



Obrázek 4 – Válka jako utrpení lidí i zvířat v týlu.



Obrázek 5 – Bojovníci jsou nerozeznatelní a válka je vykreslena jako chaos.



Obrázek 6 – Timoš roztrhne vlastní blůzu a žádá o zastřelení. Ačkoliv bylo předtím popraveno mnoho jeho spolubojovníků, Timoš je nezranitelný a zůstává věčně živým hrdinou revoluce.

Čapájev [Чапáев] [film]. Režie Georgij a Sergej VASILIJEV. SSSR, 1934.



Obrázek 7 – Lidový Čapájev vyučuje politruka taktiku na bramborách.



Obrázek 8 – RKKA je před příchodem politruka v Čapájevovi živelná a neupravená.



Obrázek 9 – První z řady vedlejších romantických linek. Čapájevův pobočník Petka a kulometčice Anka.

My z Kronštadu [Мы из Кронштадта] [film]. Režie Jefim DZIGAN. SSSR, 1936.



Obrázek 10 – Martynov vede konsolidované námořníky zpět do boje.



Obrázek 11 – Arťom kolébá mrtvého politruka v náručí a následně zachraňuje jeho stranický průkaz.



Obrázek 12 – Vyčerpaná RKKA bojuje z posledních sil. Posily přived v komunistu proměněný Arťom.

Ščors [Щорс] [film]. Režie Alexandr DOVŽENKO. SSSR, 1939.



Obrázek 13 – Ščors figuruje v souvislosti s novou stranickou morálkou druhé poloviny 30. let již jako politruk sám sobě. Upravený, čistý a spořádaný velitel vede muže jako filozof.



Obrázek 14 – Ščorsovi upravení muži ne nepodobní vzhledu RKKA z 30. Let. Vůči Čapájevovi je zde jasný posun ve stylizaci RKKA za občanské války.

Přítelkyně [Подруги] [film]. Režie Leo ARNŠTAM. SSSR, 1935.



Obrázek 15 – Bezbranné zajatkyňe čekají na osud před popravčí četou bílých. Záchrana dorazí na poslední chvíli, ale malá Asja je v průběhu osvobození těžce raněna.



Obrázek 16 – Na konci snímku jedou ženy do boje po boku mužů.

Mášenka [Машенька] [film]. Režie Julij RAJZMAN. SSSR, 1942.



Obrázek 17 – Cvičný chemický poplach, odraz před válkou proklamované válečné připravenosti, svede milence dohromady.



Obrázek 18 – Zimní válka v podání filmu ukazuje snadná vítězství masy techniky a odvážné pěchoty.



Obrázek 19 – Mášenka a její milý Aljoša si slibují, že se opět naleznou. Pozitivní zpráva pro tisíce mužů na frontě.

Dva kamarádi [Два бойца] [film]. Režie Leonid LUKOV. SSSR, 1943.



Obrázek 20 – Hudba ve snímku figuruje jako odpočinek od války, ale i jako prožitek boje.



Obrázek 21 – Moderní a vybavená RKKA se všemi druhy zbraní. V počátcích války byl nedostatek letectva a podpůrných zbraní největší neduh armády.

Moskevské nebe [Небо Москвы] [film]. Režie Julij RAJZMAN. SSSR, 1944.



Obrázek 22 – Mladý nováček Ilja Strelcov nastupuje na letiště mezi zkušený kolektiv. Je odlišen nejen chováním, ale i uniformně. Hned při nástupu se setkává také se svojí budoucí milenkou.



Obrázek 23 – Po sestřelení prochází Ilja scénami zkázy pozemního boje.

Ivan Nikulin, ruský námořník [Иван Никулин - русский матрос] [film]. Režie Igor SAVČENKO. SSSR, 1944.



Obrázek 24 – Poslední útok na strategicky důležitý most. Nikulinův kombinovaný vyráží do útoku. První barevný snímek.

Nebeský louda [Небесный тихоход] [film]. Režie Semjon TIMOŠENKO. SSSR, 1945.



Obrázek 25 – Tři kamarádi zpívají „Nejdříve letadla a dívky až potom“ bez vědomí, že zanedlouho budou spolupracovat s ženskou letkou.



Obrázek 26 – Ubikace žen vypadají spíše jako udržovaný domov. Buločkin neskrývá nelibost.



Obrázek 27 – Ženy vzhlížejí k mužům pilotům a snaží se je všemožně zabavit a obveselit. V podání filmu muži také vykonávají všechny odvážné lety.

Velký přelom [Беликий перелом] [film]. Režie Fridrich ERMLER. SSSR, 1945.



Obrázek 28 – Válka sklouzává do debat důstojníků nad mapami.



Obrázek 29 – Sebeobětování důstojníka k zajištění spojení. Zajímavostí je, že vojáci jsou celou dobu filmu vyobrazeni v moderních uniformách zavedených teprve po vítězství u Stalingradu.

Příběh opravdového člověka [Повесть о настоящем человеке] [film]. Režie Alexandr STOLPER. SSSR, 1948.



Obrázek 30 – Tanec před publikem čistě mužské doktorské komisi ukazuje, že Meresjev je zcela schopen služby.

Hvězda [Звезда] [film]. Režie Alexandr IVANOV. SSSR, 1949.



Obrázek 31 – Film zobrazuje i výcvik průzkumníků, snímáný v souladu s dobovými příručkami.



Obrázek 32 – Jediný přeživší průzkumník dorazí na štáb vysílen, ale i tak předá životně důležité mapy.

Nezapomenutelný rok 1919 [Незабываемый 1919 год] [film]. Režie Michajl ČIAURELI. SSSR, 1951.



Obrázek 33 – Stalin osobně inspiruje bojující na zemi i na moři. Petrohrad je zachráněn díky jeho osobnímu zapojení.

Třetí úder [Третий удар] [film]. Režie Igor SAVČENKO. SSSR, 1948.



Obrázek 34 – Vojáci slouží jen jako anonymní masa. Blíže ukázaná jednotka do konce filmu do posledního padne a zůstane jen obraz Stalina.



Obrázek 35 – Stalin a mapa rozhoduje o osudu války.



Obrázek 36 – I Krym si zaslouží vztyčit vlastní obdobu Praporu vítězství.

Stalingradská bitva [Сталинградская битва] [film]. Režie Vladimír PETROV. SSSR, 1949.



Obrázek 37 – Masa dělnické milice nastupuje bránit Stalingrad a podpořit skvěle vybavenou RKKA.



Obrázek 38 – Zatímco Stalin zajišťuje jeho záchranu svým velením.

Pád Berlína [Падение Берлина] [film]. Režie Michajl ČIAURELI. SSSR, 1949.



Obrázek 39 – Stalin Aljošovi radí jak na romantický vztah. Nejrozvinutější zobrazení Stalina jako otce.



Obrázek 40 – Aljoša a jeho dva druzi ukazují etnickou různorodost bojující RKKA.



Obrázek 41 – RKKA osvobozuje koncentrační tábor. Židovský původ není vězňům přiznán.



Obrázek 42 – Otcovský Stalin svádí přímo v Berlíně, kam přiletěl těsně po vítězství, milence zpět dohromady.

Jednačtyřicátý [Сорок Первый] [film]. Režie Grigorij ČUCHRAJ. SSSR, 1956.



Obrázek 43 – Elegantní bílý důstojník je zajat rozedranými rudými. Přesný opak vyznění scény v původním filmu z 20. let.



Obrázek 44 – Krásná Marjutka opět truchlí nad svojí jednačtyřicátou obětí.

Jeřábi táhnou [Летят журавли] [film]. Režie Michail KALATOZOV. SSSR, 1957.



Obrázek 45 – Boris a jeho druzi se v prvním roce války v potrháných a špinavých uniformách prodírají při pokusu o proražení z obklíčení.



Obrázek 46 – Na konci války jsou rudoarmějci upravení a veselí. Je třeba žít pro budoucnost.

Osud člověka [Судьба человека] [film]. Režie Sergej BONDARČUK. SSSR, 1959.



Obrázek 47 – Hromadné loučení vojáků s rodinami na nádraží. Mobilizace pro záchranu země jako osobní prožitek odloučení.



Obrázek 48 – Začátek války zobrazen jako nekonečná kolona zajatých rudoarmějců.



Obrázek 49 – Konec války neznamená všeobecné štěstí. Smrt celé rodiny nedovoluje veselit se.

Balada o vojákoví [Баллада о солдате] [film]. Režie Grigorij ČUCHRAJ. SSSR, 1959.



Obrázek 50 – Strach Aljošu donutí před tankem utéci. Není chladnokrevný bojovník, ale lidská bytost.



Obrázek 51 – Aljoša je hrdina v týlu. Má více odvahy správně a mravně řešit „běžné“ životní peripetie než zkušenější vojáci.



Obrázek 52 – Zcela osobní Aljošovo loučení s matkou. Cesta bez návratu je hlavním motivem spojující válku se současností.

Živí a mrtví [Живые и мёртвые] [film]. Režie Alexandr STOLPER. SSSR, 1963.



Obrázek 53 – Počátek války je chaos a zmar, kdy nikdo nic neví a důstojníci jsou stejně bezradní jako jejich mužstvo. Proud uprchlíků míří bezcílně na východ.



Obrázek 54 – Počátek války jako nekonečný proud raněných.



Obrázek 55 – Jen vlastní iniciativa bojujících dokáže odvrátit nejhorší katastrofy.



Obrázek 56 – Hlavní hrdina Sincov míří, po degradaci, na frontu u Moskvy jen jako pouhý seržant.

Čisté nebe [Чистое небо] [film]. Režie Grigorij ČUCHRAJ. SSSR, 1961.



Obrázek 57 – Válkou způsobené viditelné šrámy na těle nejsou horší, než šrámy na duši a cti.



Obrázek 58 – Stalin v podobě sochy shlíží na vyšetřovaného.



Obrázek 59 – Stalinova smrt vyobrazena jako tání přírody.

Ivanovo dětství [Иваново детство] [film]. Režie Andrej TARKOVSKÝ. SSSR, 1962.



Obrázek 60 – Muži chovají k chlapci otcovské city. Zároveň je ale výhodné jej využít pro boj s nepřítelem.



Obrázek 61 – Chlapec Ivan se ztrácí v masě vojáků a techniky.



Obrázek 62 – Válka znamená mrtvé civilisty, a především děti, na obou stranách. Obrazy dobytého Berlína jsou vystavěny také na osudu německých dětí.



Obrázek 63 – Šrámy na Galceově těle doplňují šrámy na duši z poznání Ivanova osudu.

Přivoláme na sebe palbu [Вызываем огонь на себя] [TV film]. Režie Sergej KOLOSOV. SSSR, 1963.



Obrázek 64 – Obraz vybavené a upravené RKKA slouží jako figura osvobození partyzánských hrdinů snímku.

Sloužili dva kamarádi [Служили два товарища] [film]. Režie Jevgenij KARELOV. SSSR, 1968.



Obrázek 65 – RKKA je ukázána také jako edukační organizace.



Obrázek 66 – Pomocník kameramana, dříve nespolehlivý dělník Ivan Karjakin, vede muže k vítězství za revoluci.



Obrázek 67 – Vítězství zajišťuje neohrožený útok přes otevřenou pláň.

Odplata [Bozmezdue] [film]. Režie Alexandr STOLPER. SSSR, 1967.



Obrázek 68 – Mohutná sovětská technická převaha zajišťuje vítězství ve Stalingradu.



Obrázek 69 – Vítězství v podobě řady zajatých Němců.

Žeňa, Ženěčka a „Kaťuša“ [Женя, Женечка и 'Катюша'] [film]. Režie Vladimir MOTYL. SSSR, 1967.



Obrázek 70 – Rudoarmějci se nebojí ani převléci do ženských šatů, aby dosáhli vítězství.

Tvrдый oříšek [Крепкий орешек] [film]. Režie Teodor VULFOVIČ. SSSR, 1967.



Obrázek 71 – Žena voják jako talisman a nešika způsobující humorné situace.



Obrázek 72 – Komedialní zápleтка na základě nepravděpodobných situací zahrnuje i náhodou utržený protiletcký balon.

Osvobození [Освобождение] [film]. Režie Jurij OZEROV. SSSR, 1968-1971.



Obrázek 73 – Mohutnost scén *Osvobození* zabírá celé roty a divize.



Obrázek 74 – Muž proti stroji. Jedna z typických figur vzpomínání v sovětském hraném filmu.



Obrázek 75 – Churchill splétá plány proti RKKA v klidu kanceláře.



Obrázek 76 – Boj techniky nahrazuje boj mužů.



Obrázek 77 – Stranická legitimace vysokého důstojníka nesmí padnout do rukou nepřítele.



Obrázek 78 – Důstojník vede hrdinně své muže vpřed.



Obrázek 79 – Mohutné proudy vojáků a techniky jako obraz vítězství.



Obrázek 80 – Důstojník je hlavním protagonistou, ale chválí své muže.



Obrázek 81 – Stalin a mapa. Obnova obrazu poválečných let



Obrázek 82 – Válka je mnohonárodnostní a představuje i sovětské spojence. Ty na východě pozitivně.



Obrázek 83 – Sověti a němečtí vojáci spojují síly v záchraně civilistů.



Obrázek 84 – Prapor vítězství nad Reichstagem jako symbol konce Velké vlastenecké války.

Bílé slunce pouště [Белое солнце пустыни] [film]. Režie Vladimír MOTYL. SSSR, 1970.



Obrázek 85 – Suchov odvádí devět manželek beje Abdullaha. Občanská válka slouží jen jako pozadí exotického dobrodružství.

Svůj mezi cizími [Свой среди чужих, чужой среди своих] [film]. Režie Nikita MICHALKOV. SSSR, 1974.



Obrázek 86 – Radostné období revoluce. Rudoarmějci dovádějí na poli.



Obrázek 87 – Bývalí spolubojovníci se setkávají po letech a po vyřešení případu.

...a jitra jsou zde tichá [...*A зopу здець мукве*] [film]. Režie Stanislav ROSTOCKÝ. SSSR, 1972.



Obrázek 88 – Ženy jsou připraveny sloužit stejně odhodlaně, jako muži.



Obrázek 89 – Válka je v období nudy pro ženy hlavně zábava složená z koupání, zpěvu a tance.



Obrázek 90 – Smrt každé ženy je silně individualizovaná a prožitá.



Obrázek 91 – Ženy odvážně bojují do poslední chvíle.



Obrázek 92 – Setkání pozůstalých, kteří ochraňují památku na padlé ženy-vojáky.

Běloruské nádraží [Белорусский вокзал] [film]. Režie Andrej SMIRONOV. SSSR, 1970.



Obrázek 93 – Válka jen jako vzpomínka. Veteráni myslí na padlé kamarády prostřednictvím písně.

Hořící sníh [Горячий снег] [film]. Režie Gavrill JAGIAZAROV. SSSR, 1972.



Obrázek 94 – Vojáci se dvoří sestřičce.



Obrázek 95 – Pohnutí přináší teprve smrt druha.



Obrázek 96 – Velitel sleduje po boji výsledek své práce...



Obrázek 97 – ... a vyznamenává přeživší.

Jdou vojáci, jdou [Аты-баты, или солдаты...] [film]. Režie Leonid BYKOV. SSSR 1976.



Obrázek 98 – Komsomolci jdou zachránit obec a zastavit německý útok.



Obrázek 99 – Rus a středoasijský voják bojují bok po boku.



Obrázek 100 – Potomci vzpomínají na své padlé.

Zpívající eskadra [В бой идут одни старики] [film]. Režie Leonid BYKAV. SSSR, 1973.



Obrázek 101 – Válka je pro piloty mezi lety hudební zábava.



Obrázek 102 – Vojáci vzdávají čest padlé pilotce u typického sovětského pomníku.

Bojovali za vlast [Они сражались за Родину] [film]. Režie Sergej BONDARČUK. SSSR, 1975.



Obrázek 103 – I přes zdánlivou monumentalitu je snímek zaměřen na osud malé jednotky.



Obrázek 104 – Voják Lopakin je sukničkář, podvodník a vykut. Přesto v jádru dobrý člověk.

20 dnů bez války [Двадцать дней без войны] [film]. Režie Alexej GERMAN. SSSR, 1976.



Obrázek 105 – Manželka Lopatinova padlého druha odmítá přijmout krutou realitu a Lopatina vyhání.



Obrázek 106 – Lopatin bloudí osaměle v zápolí, kterému nerozumí.



Obrázek 107 – Lopatin točí v zápolí film o tom, co prožil na frontě. Divákovi přitom zprostředkovává jak uhlazené natáčení ve studiu, tak jeho "skutečnou" vzpomínku.



Obrázek 108 – Lopatin opět nalezne klid až při ostřelování na frontě.

Bažina [Трясина] [film]. Režie Gergij ČUCHRAJ. SSSR, 1977.



Obrázek 109 – Malá ves posílá do války další své muže. Oba čerstvě plnoleté.



Obrázek 110 – Vzpomínání na padlé, včetně dezertéra Mytji, s velkou pompou a proslovy...



Obrázek 111 – ... zatímco přeživší se musí vyrovnat s realitou.



Obrázek 112 – Po válce není Mytja už ani dezertér. Není nikdo.

Školka [Детский сад] [film]. Režie Jevgenij JEVITUŠENKO. SSSR, 1983.



Obrázek 113 – Válka je pro malého chlapce zneklidňující a absurdní.



Obrázek 114 – Chlapcovy představy nabírají fantaskních podob.



Obrázek 115 – Německý a ruský synové svých bojujících otců hrají na rudém náměstí.

Čtvrtý rok války [Шёл четвертый год войны] [film]. Režie Georgij NIKOLAJENKO. SSSR, 1983.



Obrázek 116 – Hlavní hrdinka snímku Morozovová je nejdříve představena jako pochodová žena.



Obrázek 117 – Teprve později se ukáže jako vysoce profesionální expert na boj v týlu nepřítele.



Obrázek 118 – Smrt skupiny vyvolává vlny pláče a smutku.

Torpédové bombardéry [Торпедоносцы] [film]. Režie Semjon ARANOVICH. SSSR, 1983.



Obrázek 119 – Sebeobětování jako akt sebevraždy a osobní msty.



Obrázek 120 – Piloti okrádají padlé protivníky.

Boj o Moskvu [Битва за Москву] [film]. Režie Jurij OZEROV. SSSR, 1985.



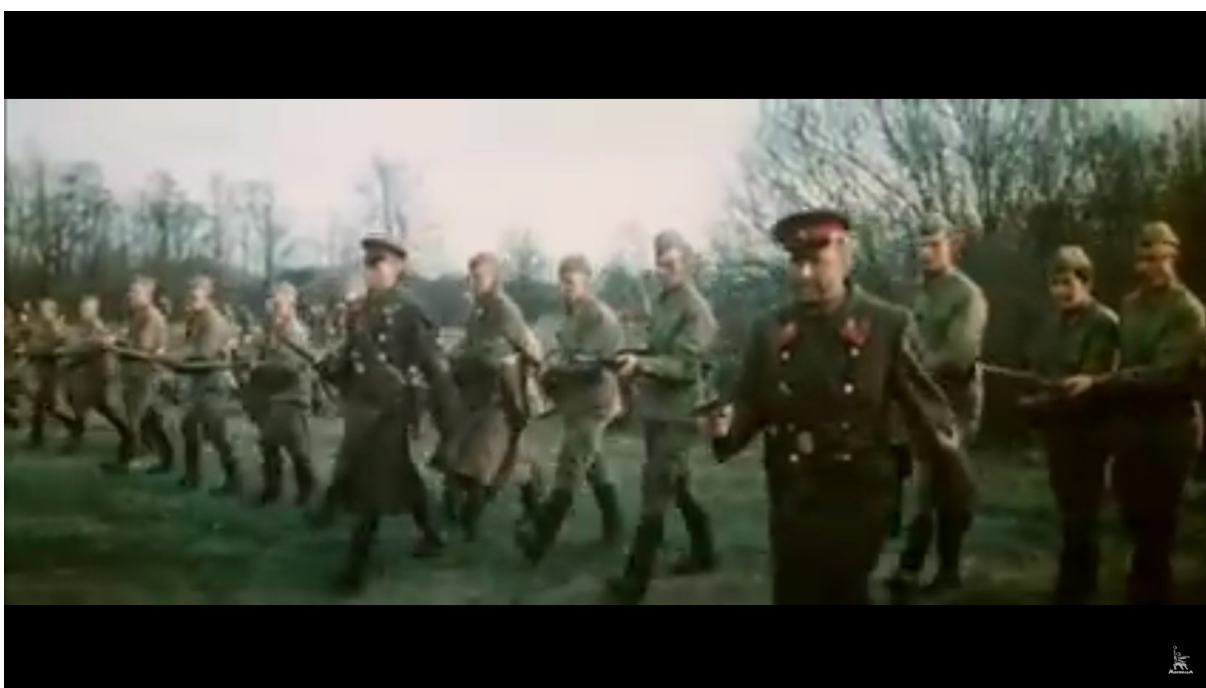
Obrázek 121 – Stalin opět v čele vedení armády.



Obrázek 122 – V podání filmu není nic nemožné. Neozbrojení rudoarmějci zahánějí v Brestské pevnosti Němce.



Obrázek 123 – Sovětská technika dalece přesahuje tu německou a je až s podivem, že se německé síly dokáží dostat k Moskvě.



Obrázek 124 – Jednotky RKKA pochodují hrdinně do útoku za svými důstojníky a efektivně zpomalují německý útok.

Zákonné manželství [Законный брак] [film]. Režie Albert MRKTČJAN. SSSR, 1985.



Obrázek 125 – Herec je podezřelý a vojačka jej zatkne. Snímek tak ukazuje důležitost role žen při ochraně týlu.

Pro pár řádek [Ради нескольких строчек] [film]. Režie Alexandr ROGOŽKIN. SSSR, 1985.



Obrázek 126 – Výbuch automobilu všichni přežijí, ale přijdou o připravovaný výtisk novin.



Obrázek 127 – Úmornou prací musí sesbírat tiskařský materiál z místa výbuchu.



Obrázek 128 – Válka se jednotky dotkne až s úmrtím jednoho z nich. Do té doby jsou k smrti neteční.

Jdi a dívej se [Иди и смотри] [film]. Režie Elem KLIMOV. SSSR, 1985.



Obrázek 129 – RKKA je v příběhu jen mihotavá minulost. Chlapci si hrají s jejím vybavením a bývalí rudoarmějci v partyzánském hnutí mají k ideálním vojákům daleko.

Kapky šampaňského [Брызги шампанского] [film]. Režie Stanislav GOVORUCHIN. SSSR, 1988.



Obrázek 130 – Civilní Moskva se k frontovým vojákům staví zády.



Obrázek 131 – Zábava sestává z bloudění ulicemi a pití vodky.



Obrázek 132 – Frontovní kamarádi jsou jediní, s kterými si Volod'a rozumí a vrací se proto na frontu.